رؤية العالم عند المعرّي:

قراءة أسلوبية لداليته

د. رائد جميل عكاشة

أستاذ الأدب القديم المشارك

في جامعة الإسراء - الأردن

مُلَخَّصُ البَحْثِ

ستحاول هذه الدراسة أن تتلمس رؤية المعرّي تجاه العالم، من خلال قصيدته الداليّة، مسفرة عن قدرة الأصوات والتراكيب والدلالات على التعبير عن تلكم الرؤية، وذلك في مستويات المعالجة الأسلوبية للنص: الصوتي والتركيبي والدلالي، وتفكيك العناصر المكونة له، ما يؤدي إلى الكشف عن السمات الجمالية التي انتظمت ذلك النص، عبر مراقبة الانزياحات التي طرأت على التركيب، ووصف ظواهر النظام اللغوي عن طريق دراسة المستويات اللغوية، وملاحظة مستوى السياق النصي اللغوي، وكشف التفاعل الخلاّق بين الدال والمدلول، مبتعدة- قدر الإمكان- عن المعالجة الخارجية للنص المتعلقة بحياة المؤلف، ودور مجتمعه في إنتاج رؤيته. وستنطلق الدراسة من ذلك التصور الذي يرى في معظم النصوص حراكاً داخلياً قائماً على الثنائية والتضاد، مما يغني النص، ويجعله في حركة دؤوبة قادرة على التوليد العفوي والقصدي للغة، وعلى جعل القارئ أو المتلقي في حالة ترقب وتحفّز.

Al Maari"s Vision of the World
A Stylistic Analysis of his D Rhymed Poem

Abstract

This study will endeavor to explore Al Maari"s vision of the world through the study of his D rhymed poem, clarifying the capacity of sounds, structures and functions to express and illustrate this vision on all levels of the stylistic analysis of the text: sounds, structures and functions, and analyzing all the elements composing it, which will uncover all aesthetic properties of that text, through clarfying the deviations that emerged on the text, and describing the linguistic characteristics through the study of the linguistic levels, and also noting the level of the flow of the text, and uncovering the creative interaction between the signifier and signified -excluding as much as possible- the external processing of the text which has to do with the author's life, his community's role in producing his vision. The study will set off from that understanding which finds an internal mobility in most texts built on duality and contradiction, enriching the text and converting it into a persistent mobility capable of generating intentional and spontaneous language, and putting the reader in a state of alert and excitement.

المقدمة

لكل امرئ رؤية كُلّيّة تتمحور حول الإنسان والكون والإله (المخلوق والخلق والخالق)، وتتأثر هذه الرؤية بالبنية المعرفية والاجتماعية والثقافية التي تعمل على تشكيل شخصية الفرد، ويظهر هذا التأثير والتشكيل في طريقة تعبير الفرد عن رؤاه؛ أدباً وفكراً وتعاملاً.

ويكاد الدارسون يجمعون على أن للمعرّي رؤية كُلّيّة واضحة تمثلت في نتاجه الأدبي والفكري خاصة. ويكادون يجمعون، أيضاً، على أن هذه الرؤية مبنية على ثنائية الموت والحياة، وما تضمه هذه الثنائية من مفردات متناسلة عنهما مثل: السعادة والشقاء والسرور والحزن...، وذلك من خلال داليّته التي مطلعها:

غيرُ مُجـــدٍ في ملّتي واعتقـــادي نـــوح بـــــاكٍ ولا ترنم شـــــاد

وإذا كانت الكلمة المفتاح تشكّلاً أسلوبية، فإننا في هذه القصيدة أمام كلمتين مفاتحيتين هما: الموت والحياة، مع انحياز المعرّي إلى الموت ومفردته، إلا أن الثقل التوزيعي لمفردة الموت ومشتقاتها الدلالية لا تتجلى إلا بمقارنتها بالحياة وتناسلاتها، فبضدها تتمايز الأشياء.

وستحاول هذه الدراسة أن تتلمس رؤية المعرِّي في لغته، وقدرة الأصوات والتراكيب والدلالات على التعبير عن تلكم الرؤية الثنائية، وذلك في مستويات المعالجة الأسلوبية للنص: الصوتي والتركيبي والدلالي، فالفكر، كما يرى الفكر اللغوي المعاصر يتكون ويتشكل، كلما عبّرنا عنه بالكلمات؛ إذ إن هذا التعبير هو في الحقيقة عملية تكوين له تعطيه قيمته كشيء متماسك بذاته، وهكذا فإن متعة اللغة الفنية هي متعة إعطاء الفكر والشعور المعبّر عنهما تشكيلاً جمالياً ممتعاً، وعلى اللغة أن تلتزم بأداء هذا التشكيل الداخلي الجمالي الذي يستحيل تحقيقه دونها، وهنا تتجلى الحاجة الشديدة إلى جميع مظاهر الثراء والتنوع في اللغة، على

قصورها، ليتحقق هذا التشكل. مبتعدين- قدر الإمكان- عن المعالجة الخارجية للنص المتعلقة بحياة المؤلف، ودور مجتمعه في إنتاج رؤيته.

بيد أن تصوراً مسبقاً عن فكر المعرّي مختزنة في الوعي لن تؤثر في مسيرة الخيط الناظم للدراسة ومعالجة النص. وفي التحليل الأدبي "قد نستعين أحياناً بمعلومات بعيدة، يدخل فيها ما يتوافر لدينا من بيانات عن شخصية المبدع، وتربيته العلمية، وخبرته الأدبية، وحياته، وردود فعله النفسية تجاه وسطه، وغير ذلك من معلومات، لكن علينا أن نستحضر أمراً جوهرياً، وهو أن دراسة حياة المؤلف وفكره، وتربيته وخبرته لا تصبح أسلوبية إلا إذا كانت مجرد وسيلة لتحديد هدف أساسي، هو كيفية تشكّل عناصر المدلول في عمله الأدبي."[(١)] وستنطلق الدراسة من ذلك التصور الذي يرى في معظم النصوص حراكاً داخلياً قائماً على الثنائية والتضاد، مما يغني النص، ويجعله في حركة دؤوبة قادرة على التوليد العفوي والقصدي للغة، وعلى جعل القارئ أو المتلقي في حالة ترقب وتحفّز.

وترى الدراسة أن تفكيك العناصر المكونة للنص يؤدي إلى الكشف عن السمات الجمالية التي انتظمت النص. ويتم هذا الكشف من خلال مراقبة الانزياحات التي طرأت على التركيب، ووصف ظواهر النظام اللغوي عن طريق دراسة المستويات اللغوية، وملاحظة مستوى السياق النصي اللغوي، وكشف التفاعل الخلاّق بين الدال والمدلول، "وبذلك يكون التحليل الأسلوبي أقرب إلى دراسة العمل الأدبي من منطلق أنظمته الأدائية، وتركيباته اللغوية، وعليه الشروع في البحث عما يكون خلف النظام اللغوي للنص من تشابك وتفارق وترادف وتخالف، ومن صور تكرارية أو تتابعية إذا كان لذلك كله أثر جمالي معين."[(٢)] وتحسس مواطن الاختيار والتوزيع في النص، وأثرهما في الإسفار عن رؤية الشاعر. وبذلك تبدأ قراءة نص المعرّي باكتشاف الظواهر وتعيينها، وتنتهي بالتأويل، وهي المرحلة التي يتمكن فيها المتلقي من الغوص في النص، وفكّ رموزه، فالشعراء لا يكتفون بتلقي اللغة، بل لهم دور "في الخلق اللغوي ذاته، وذلك من خلال عملية التوزيع

التي جمعوا فيها بين أفراد متباعدة أو متقاربة، فصنعوا بذلك أبنية خاصة بهم، فكثّفوا بذلك طبيعة خطابهم الشعري، بحيث أصبح من المتعذر على محلل شعرهم أن ينفذ من صياغتهم إلى عالمهم ليطابق بين ما قالوه وبين هذا العالم، بل إن الفكر التحليلي يشعر أمام هذه الصياغة بسد أو حاجز يعوق عملية الاختراق، ومن ثم يصبح المجال مهيئاً للتأمل العميق في البنية التكوينية والنفاذ إلى عناصرها، ثم اكتشاف النظام الذي يهيمن عليها."[٣]

١. المستوى الصوتي:

إن التوظيف الصوتي في النصّ له أهمية كبيرة في التحليل الأسلوبي، وربما يستطيع التحليل الأسلوبي للنص من الكشف عن الشحنات الصوتية والدلالية للنص الذي تنتظمه وحدات متسقة بشكل هرمي أو شبكي، ونستطيع أن نتحدث عن المستوى الصوتي لهذه القصيدة في اتجاهات ومفردات عديدة؛ منها ما يتمثل الجانب الإيقاعي، ومنها ما يدور حول الأصوات التعبيرية، وآخر يمثل التوازن الصوتي، والمماثلة الصوتية وعلاقتها بالمماثلة الدلالية، إلخ.

إن المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر العربي -كما يرى محمد العمري- يتكون من ثلاثة عناصر رئيسة هي:

١. الوزن المجرد القائم على المقاطع أو التفعيلات، سواء أكانت منتظمة أم حرة، وهذا مجال الدراسة العروضية، وهو يقع بين اللغة الطبيعية والموسيقى، وهو هنا فضاء المكونات الصوتية المجسدة المكونة للتوازن.

٢. التوازن أو الموازنات، ويتألف من عناصر لغوية مشخصة، كونه عبارة عن تردد الصوامت والصوائت اتصالاً وانفصالاً.

٣. الأداء، وهو عملية التجسيد الشفوية، حيث يقوم القارئ أو المنشد بتأويل العناصر الوزنية والتوازنية، وما يقع بينهما من انسجام واختلاف في تفاعل مع الدلالة اتساقاً واختلافاً، وهنا تدخل مباحث التنغيم والنبر والوقف.[٤]

وبناءً على هذا التشكل الإيقاعي، ندرك الأثر الصوتي في إحداث البُعد الإيقاعي، وفي تكثيف العلاقة بين الدال والمدلول، ولعل التكرار تجلٍّ واضح لإحداثيات الإيقاع في النص الشعري، وقد ظهر التكرار جلياً في المعالجة الصوتية؛ إذ تمثلته القصيدة حرفاً وكلمة وتركيباً، فذا المعرّي يرى في حرف السين، على سبيل المثال منبهاً إيقاعياً وصوتياً لإظهار الوقع؛ إذ إن حرف السين شديد الوقع، ويلفت الانتباه، فهو احتكاكي مهموس، يقول:

إنّ حزناً في ساعة الموت أضعا ف سرورٍ في ساعة الميلاد

والاتساق واضح بين البنية الصوتية التي تتكرر في صوت الحرف، وما تنبثق عنه من دلالة من جهة، والحالة المهيمنة في القصيدة من جهة أخرى؛ إذ عبّر الاحتكاك والهمس عن لفت النظر تجاه التقابل بين حالتي الموت والحياة.

ونراه يستخدم التكرار في الكلمة لحث الإنسان (اللبيب) على عدم الاغترار بهذه الدنيا، فهو يقول:

واللبيب اللبيب من ليس يغتـ ـرُّ بكونٍ مصيرُه للفساد

فالتكرار (التوكيد) يقصد به المتكلم التعبير عن كمال عنايته بعنصر معين من عناصر الكلام، وهو مقصود لذاته بحيث ينفي اشتراك غيره معه.

وبرز التجاور[٥] تجلياً واضحاً للتكرار في النص؛ إذ عبّر عن رؤية الشاعر في ثنائيته، فهو يقول:

ودفينٍ على بقايا دفين في طويل الأزمان والآباد

ومن تجليات التكرار (رد الأعجاز على الصدور)، [٦] وفيه توقّع من المتلقي لما سيرد في العجز بناء على إيحاء من الصدر، فهو يقول:

هجد الساهرون حولك للتمـ ـريض؛ ويحٌ لأعين الهجّاد

وقد مدح القدماء هذا النوع من التكرار، الذي جاء بمسميات متنوعة؛ إذ هو توشيح عند قدامة بن جعفر، [٧] وهو التبيّن عند أبي هلال العسكري، فقد قال عنه: "وهو أن يكون مبدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعراً وعرفت رويّه، ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه، وخير الشعر ما تسابق صدوره أعجازه ومعانيه ألفاظه." [٨] وعلى الرغم من مدح القدماء لهذا التكرار، إلا أن المنبه الأسلوبي يرى فيه ابتعاداً عن كسر المتوقع أو إثارة المتلقي.

ويمكن أن نَعدَّ الجناس(التجنيس) التام والناقص [٩] صيغة صوتية إيقاعية ودلالية، تتخذ من حاستي السمع والبصر مستويين يؤديان إلى التقارب الدلالي؛ إذ تبرز حاسة السمع من خلال تتبع إيقاع الأحرف عند التصاقها، وتبرز حاسة البصر من خلال تتبع رسم الحروف وما يتفق منها وما يختلف، وبذلك فإن بنية التجانس ليست ذات قيمة إيقاعية فحسب، وإنما بنية تعمل على المستوى الدلالي، وتدفعه إلى النضج والاكتمال، [١٠] فها هو المعري يقول:

وانتهى اليأس منك واستشعر الوجـ ـد بأن لا معاد حتى المعاد

فالجناس الماثل في معاد/ المعاد حقق تماثلاً على المستوى الصوتي، إلا أن ارتباط معاد بـ لا النافية للجنس أدّى إلى التضاد الدلالي، ولعل الشاعر يقصد هذه المماثلة الصوتية والتضاد الدلالي، كي يعبّر عن تلك الثنائية الجدلية المتمثلة في التقابل والتضاد بين الحياة والموت.

ثمة علاقة قوية بين الصوت والدلالة، فقد قال الجرجاني قديماً: "وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه."[(١١)] وعليه عندما نفكر في القيم الصوتية فإننا لا نفكر فيها" منفصلة عن المعنى، بل نفكر في المعنى، من خلال مستويات متعددة، تتجاوب تجاوباً لا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها."[(١٢)]

وتبعاً لهذه العلاقة المتجذرة بين الصوت والطاقة التعبيرية، التي تخرج النص من طور القوة والسكون إلى طور الفعل والحركة، كان لا بدّ أن ينتظمها (مُؤطِّر)؛ لأن هذه المادة الصوتية التي تحتوي على إمكانات تعبيرية "تظل كامنة في اللغة العادية، حيث تكون دلالة الكلمات التي تتألف منها والظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الأصوات نفسها، ولكنها تتفجر حيثما يقع التوافق من هذه الناحية."[(١٣)] وهنا جاء الحديث عن علم الأصوات التعبيري الذي يبحث في ملاحظة "الأثر الصوتي في تكثيف العلاقة بين الدال والمدلول، وإحداث المتغيرات اللغوية لأداء المعنى."[(١٤)]

وهذا هو التصور الأسلوبي للصوت وللبحث عن طاقاته ودفقاته ودلالاته، فـ "كلما قمنا بتحليل قطاع من التعبير، وجدنا أنفسنا أمام ظاهرة جمالية، فاللغة نفسها في جميع مظاهرها، إنما هي تعبير خالص، ومن ثم فهي علم جمالي، وهي أصوات منظمة مهيأة من أجل التعبير."[(١٥)]

وعندما نتفحص القصيدة، نجد تمثلات كثيرة لظاهرة الصوت التعبيري، وتجليات الصوت في التعبير عن مكنونات النص خدمة للفكرة الأساسية، وهي العلاقة الجدلية بين الموت والحياة بمفرداتها العديدة، وسنمثل على هذه العلاقة ببعض الأمثلة.

فها هو يريد أن يرسخ مبدأ النوح؛ وهو من مفردات الحزن والتشاؤم، إذ يلجأ إلى لفظة ذات تفجر صوتي وهي (إيه) التي تعني الاستزادة في النوح والتأوه،

وهي ذات دلالة عميقة؛ لأنها تفيد طلب الاستزادة من حديث معين يعرفه المُحدِّث والمُحدَّث، فهو يقول:

إيـــــه لله درّكـــــــن فأنتــــــن الـ ـلواتي تُحسِــــنّ حفـظ الــــوداد

ولعل الانفجارية الحلقية في البداية والنهاية (الهمزة والهاء) وما بينهما من إيقاع وقّره حرف الياء، يدل على خروج الكلمة من ذاتٍ تشعر بالتشظي والانشطار.

وها هو (يختار) كلمة اسطعت بدلاً من استطعت في قوله:

ســــر إن اسطعــت في الهـواء رويداً لا اختيــــالاً على رفـــات العبـــاد

لتنسجم هذه الكلمة صوتياً ودلالياً مع النسق العام للفكرة؛ إذ الدعوة إلى الرفق بهذه الأرض التي تحتضن أجساد العباد، وثمة فرق كبير بين اسطاع واستطاع؛ إذ إن كلمة اسطاع تُقال للأمر الذي يحتاج إلى جهد قليل، بينما استطاع فهي للجهد الكبير.

وهو يستخدم المنادى المرخم[١٦] بحركة إيقاعية صوتاً وسمعاً وبصراً ، فهو يقول:

صـــــاحِ هـــذي قبـورنا تمـلأ الرّحـ ـبَ فأين القبـــور مـن عهــد عــــاد

فاستخدام المنادى المرخم يكون غالباً إما للقُرب أو أنه يريد الإسراع في الطلب،[١٧] وهذا يتسق مع الفكرة العامة للنص، فهي دعوة للنظر والتأمل في الموت والحياة.

وقـد يلجـأ الـنص فـي كثيـر مـن الأحيـان إلـى التـوازن الـصوتي لترسـيخ الثنائية،[١٨] وتصوير ضعف الإنسان أمام الطبيعة، واندثار ثوابت الطبيعة أمام فكرة الموت، وهذا ما نلمسه في قوله:

فاسـأل الفرقديـن عمّـن أحـسّا مـن قبيـلٍ وآنـسا مـن بـلاد
كـم أقامـا على زوال نهـار وأنـارا لمدلـج فـي سـواد

إذ يبرز التوازن الصوتي في كلمتي (أحسّا) و(آنسا)، فهما كلمتان مشحونتان بدلالات عميقة؛ إذ تدلان على الحسي والمعنوي في تفاعل مظاهر الطبيعة مع نظرة الشاعر إلى الموت والحياة.

وهو يستخدم التوازن الصوتي للمماثلة الدلالية، للتعبير عن فكرة التشاؤم التي تُعد من مفردات الموت، وبأن الحياة أرق وبأن الموت راحة، فهو يقول:

ضجعـة المـوت رقـدة يستريح الـ جسـم فيهـا والعيـش مثل السهاد

فهنا مثلت كلمتا (ضجعة ورقدة) توازناً صوتياً وتماثلاً دلالياً، وهو يستخدمها اسم مرة، فكأن الموت استراحة ومرة واحدة، ولعل هذا التوازن الصوتي اتسق مع البُعد الدلالي لبعض كلمات البيت، فثمة ثلاث كلمات تؤدي إلى السكون هي: ضجعة ورقدة ويستريح، وتأتي كلمة يستريح لتدل على طلب حصول الشيء، وكأن الموت جاء بعد عناء الدنيا.

وتشكل القافية (الروي) في الشعر العمودي أهمية كبيرة، فهي بُعد إيقاعي ونفسي يحدث قدرة على التعبير والإيحاء، وتصوير الانفعالات النفسية، وتوفّر للمتلقي عنصر التوقع والمشاركة في الفعل الشعري،[١٩] وتجعل المتلقي في حالة ترقب وحضور دائمين، وبما أن الاختيار أحد ركني العمل الفني، فقد اختار المعري روياً مكسوراً مرتبطاً ببحر غنائي؛ إذ القافية الدالية المكسورة المرتبطة بالبحر الخفيف، الذي يتسم بإيقاعته الغنائية، فهو غنائي يتسق مع ملامح الحياة؛ وصوت الدال لثوي يشترك في عمله نصل اللسان مع الأسنان العليا، وهو انفجاري (احتباسي) وكأنه صرخة في الوجود، وهو مجهور يصحبه اهتزاز منتظم من الوترين الصوتيين يمنح الصوت جرساً وموسيقياً، فهو بذلك موسيقى صاخبة في الكون. والكسرة، التي تدل على الانكسار الذي يتسق مع حالة التشاؤم، تساعد على هذا

الـصخب الـصوتي، فهـي انطلاقيـة مجهـورة، بمـا يخـدم الفكـرة العامـة للـنص؛ إذ الصرخة في وجه الذين يفضلون الحياة على الموت.

٢. المستوى التركيبي:

وهو يتمحور حول رصد الكيفية التي يتشكل بموجبها النص، والانزياحات التركيبية والتصويرية في هذا النص.[٢٠] وتبرز في هذا المجال تشكّلات تركيبية كان لها أثر مهم في تفعيل رؤية المعري الكُلّيّة، والإسفار عن فلسفته في الحياة، وبما أن اللغة العادية قائمة، في أساسها، على المتوقع؛ أي الترتيب المتعارف عليه، وربما هي التي نعتها رولان بارت بدرجة الصفر؛ أي اللغة بصيغتها المعجمية لا الفنية،[٢١] فإن اللغة الشعرية قائمة على الانزياح الذي يكسر هذا التوقع، ويخرج على النسق المتعـارف عليـه، للفـت انتبـاه القـارئ ومفاجأتـه؛ إذ إن ردود الفعـل التخمينيـة لـدى القراء، مبنية أصلاً على توقع صياغة الشعر بلغة غير عادية، خارجة على المعيار،[٢٢] وبذلك تغدو دائرة الانزياح شاملة لكل خروج على المعيار، فـ "ثمة معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة، ذلك لأن اللغة نظام، وإن تقيّد الأداء بهذا النظام هو الذي يجعل النظام معياراً، ويعطيه مصداقية الحكم على صحة الإنتاج اللغوي وقبوله. أما الانزياح فيظهر إزاء هذا على نوعين: إنه إما خروج على الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج على النظام اللغوي نفسه، أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو يبدو في كلا الحالين، كما يمكن أن نلاحظ، وكأنه كسر للمعيار، غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم، وهذا مما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي."[٢٣] وهذا يرجعنا إلى مقولة مشهورة للجاحظ يرى فيها أن "الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب، كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم، كان أطرف، وكلما كان أطرف، كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع."[٢٤]

وما من شك في أن الانزياح خروج على المألوف، وهو محاولة مستمرة لإخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة إلى المعاني الواسعة، المرتبطة بالسياقات والدلالات، وبذلك تغدو اللغة (ديناميكية) في توليد أنماط تركيبية، ربما تُعدّ شواذاً؛ إذ إنها "تهدم ما تربى عليه الذوق، وما تأسس في معرفة الإنسان الأولية."(٢٥)

ومن هنا فإن البحث الأسلوبي لا يمكن أن يحدث بالقوة وبالفعل إلا بتلمس ظواهر الانزياح (الانحراف)، وربما يساعدنا هذا الفهم على إخراج الأسلوبية من دائرة العلم بمفهومه العلمي المحكوم بقواعد صارمة؛ لإنها قائمة على هذا الخروج.

وبالرجوع إلى القصيدة، نلمح تشّكلات تركيبية انزياحية كثيرة، ومن أهمها:

أ- التقديم والتأخير:

وهو مبحث تحدث عنه القدماء كثيراً، ولا سيما عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، ولوحظ أن "إدراك عبد القاهر لسياقات التقديم والتأخير قائم على نظرة ثنائية أيضاً هي اعتبار عنصرين عميقين يحكمان الصياغة هما: الثابت والمتغير، ويتمثل الثبات في وجود طرفي الإسناد وما يتصل بهما من متعلقات، وأما المتغير فيتمثل في تحرك بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبتها من نظام اللغة إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل، كما يتمثل هذا التغيّر -أحياناً- في تثبيت أحد الأطراف في مكانة الأصلي، وإعطائه حتمية يمتنع معها نقله أو تحريكه، وهذا يمثل تغيّراً؛ لأن اللغة العربية لا تلتزم في الواقع بحتمية في ترتيب معظم عناصرها."(٢٦)

لقد سخّر المعري هذا النوع من الانزياحات للتعبير عن حالة التشاؤم ونبذ الدنيا ومفرداتها، فها هو يفتتح قصيدته بمطلع يجعل فيه الصدر مكان العجز، ليحقق من خلال هذا القلب أو الانزياح دلالة التشاؤم والنفي، فهو يقول:

غــيرُ مُجــدٍ في ملّتي واعتقـــــادي نــــــوح بــــاكٍ ولا ترنــم شــــــاد

والأصل: نوح باك ولا ترنم شاد... غير مجد في ملتي واعتقادي، فهو ابتداء بنكرة مسوّغة، إذ إن الإضافة (باك) تسوّغ الابتداء بالنكرة (نوح). ولأن الشاعر أراد أن ينقل عالمه الذهني من حالة الكمون إلى عالم التجلي، كان لا بدّ للتراكيب أن تتسق مع هذا الدفق الشعوري الذي يسيطر على الشاعر، فجاءت السيطرة الشعورية حاكمة التركيب اللغوي، وغدت العلاقة بين الذهن والتركيب اللغوي، أشبه بعلاقة التابع والمتبوع ضمن حركة انسيابية؛ لأن التابع (التركيب اللغوي) الممثل في غير مُجدٍ...، يتسق اتساقاً حميماً مع المتبوع (الفكرة/ العالم الذهني) الممثل في التشاؤم.

والشاعر يعيش حالة الحيرة التي تسيطر عليه، وكأنما حالةُ التماهي بين مفردات التشاؤم (الموت)، ومفردات السرور (الفرح) صفةٌ متجذرة في القصيدة، وفي البناء الداخلي للشاعر. ولكي يسفر عن حالة التشظي والتماهي نراه يبدأ بيته الثاني بكلمة (شبيه)، فيقدمها على صوت النعي؛ لأنها تتسق مع حالة الاضطراب والحيرة، فهو يقول:

وشـــــبيهٌ صـــــوت النعـــــيّ إذا قِيـــــ ـــس بـصوت البـشير فـي كــل نــاد

ولكي يصوّر الدنيا تصويراً سلبياً، وأنها لا تستحق العناء، قدّم التعب على المؤكِّد (كلها) والمؤكَّد (الحياة) على خلاف الأصل، فهو يقول:

تعـــبٌ كلهـــا الحيـــاة فمـــا أعـــ ـــجب إلا مـــن راغـــبٍ فـــي ازديـــاد

والأصل: الحياة كلها تعب.

ولعل التقديم والتأخير في هذا البيت تعدّى أن يكون في موقع واحد، فهو يقدّم (تعب) على كلها الحياة، ويُقدّم (كل) على الحياة، وكأن الانزياح خروج على أصل الحياة، وحتى لا يخرج الشاعر عن مبدئه ورؤيته المبنية على التشاؤم، كان لا

بدّ له من الابتعاد عن البداية التفاؤلية الممثلة في كلمة (الحياة)، وأن يتجه نحو التشاؤم باستخدامه للفظة (تعب)؛ لأن المُقدَّم هو مركز الحديث والفكرة.

ويحاول المعرّي أن يتخذ من المنظور الحسي شكلاً من أشكال التعبير عن الذهني، والإسفار عن ملامح السوداوية التي تسيطر عليه، فهو يخاطب الحمام ذوات اللون الأبيض بقوله:

فتسلّبن واستعرن جميعاً　　من قميص الدجى ثياب حداد

والتركيب في وضعه الأصلي هو: واستعرن جميعاً ثياب حداد من قميص الدجى.

وعلى الرغم من الاتساق الدلالي بين (قميص/ ثياب – الدجى/ حداد) إلا أن التقديم والتأخير هنا له اعتباراته، فقد قدّم اللون على الشمولية؛ إذ إن قميص الدجى يمثل اللون الأسود، بينما تمثل ثياب الحداد شمولية المأساة، وينبو التقديم هنا أن يكون لأهمية المقدَّم، بل هو تمثيل لعلاقة الجزء بالكل، فالقميص جزء من الثياب.

ونراه يُقدّم الإنس على الجن في قوله:

وهو من سُخرت له الإنس والجـ　　ـن بما صح من شهادة صاد

فهو يُقدم الإنس هنا دلالة السيطرة على الإنسان؛ إذ إن الإنسان أضعف من الجن، فقد زُوّد الجن بقدرات ووسائل تجعلهم قادرين على فعل ما لا يقدر الإنسان عليه. ومن الجدير بالذكر أن سورة (ص) لا يوجد فيها حديث عن تسخير الإنسان لسيدنا سليمان عليه السلام، وربما كانت محاولة الشاعر تصوير الضعف الإنساني عاملاً مهماً في إنتاج المعلومة بدلاً من توظيفها.

ب- التشخيص: [٢٧]

يُعدّ التشخيص صورة من صور الانزياح، وهو تفاعل بين الذوات والموضوع. وقد جاء في هذه القصيدة لإحداث الحس الجمعي، وإسقاط ما في الذات على الذوات الأخرى، وانشطارها، لكي تعبّر تلكم الذوات عن الرؤية التي يريدها الشاعر، وربما يذكرنا هذا بمجتمع الشنفرى الذي أقامه من خلال الحيوان لا الإنسان، فالمعرّي يجعل من الحَمام مشاركاً له في رثاء الإنسانية؛ إذ يقول:

أبَنات الهديل! أسعدن أو عدن قليلَ العزاء بالإسعاد

وبناء على مبدأ (الاختيار) فإن المعرّي يختار الحمام (بنات الهديل) دون غيرها من الحيوانات للقيام بفعل المشاركة؛ لأن البيت -دلالياً وعمودياً- يتسق مع البيت الثالث، وهو اتساق ارتدادي خلفي:

أبَكَت تلكم الحمامة أم غنّت على فرع غصنها الميّاد

إذ يحتضن صوت الحمام التضاد والثنائية، فالعرب تجعل صوت الحمام تارة غناء وتارة أخرى نوحاً. [٢٨] ولعل استخدام المعري للاستفهام بهمزة التسوية ذو دلالة عميقة، ويجلّي حالة القلق، وهو ينزاح عن الدلالات المعروفة لاستخدام السؤال بالهمزة؛ إذ يُستعمل السؤال بالهمزة للتصور والتصديق، والتصور هو ما يجاب عنه بالتعيين، والتصديق هو ما يجاب عنه بـ: نعم أو لا، والشاعر يتجاوز هذين الإطارين، فلا يريد التعيين: البكاء أو الغناء. ولا يريد: نعم غنّت أو بكت. أو لم تفعل ذلك. وهذا نابع من حالة الاضطراب والحيرة التي تسيطر عليه، وجاءت كلمة (ميّاد) لترسّخ حالة الحيرة؛ إذ تعني كلمة الميّاد المائل، وبذلك فحالة الميد هي حالة الميل والاضطراب.

ويتسق بيته هذا مع قوله:

ثــم غـــردن فـــي المآتـــم واندبـــ ـــن بـشجوٍ مــع الغوانـــي الخـــراد

فالتغريد هنا لا يمكن له إلا أن يعبّر عن حالة الحيرة التي تنسجم مع فعل الحزن. وهو يختار الغانية الجميلة دون غيرها؛ لأن الحزن بعيد عنها، وكأن الحزن أقوى من الفعل الإنساني بالابتعاد عنه. وهو يختار الخريدة؛ لأنها شديدة الحياء، فلا تصدر صوتاً في البكاء، فكأن الحزن أيضاً يفرض وجوده على من يخالفه.

واختياره للحمام (بنات الهديل) ينسجم أيضاً مع طبع الحمام وخصائصها الذاتية، فمما اشتُهر به الحمام وفاؤها ومحافظتها على الودّ،(٢٩) وهذا يتسق مع البيت الثامن عشر، وهو اتساق امتدادي أمامي:

إيـــــه لله درّكـــــن فأنتـــــن الـــــ ـــلواتـــي تحـــسنّ حفـــظ الـــوداد

ونرى المعرّي يؤنسن القبر، فيجعله (حائراً) من وجود المتناقضين داخله:

رُب لحـــدٍ قـــد صـــار لحـــداً مـــراراً ضـــاحكٍ مـــن تزاحـــم الأضـــداد

ولعل اختيار الشاعر لمفردات هذا البيت الذي يعبّر عن الحيرة، توحي بدقة استخدام الألفاظ؛ إذ يدور المعنى حول تكثيف حالة الموت؛ فربّ تفيد الكثرة أي الحديث عن (الكم)، ويعاضدها في ذلك كلمتا (مراراً) التي تفيد تكرار حدوث الشيء، و(تزاحم) التي تدل على التفاعل مع الفعل وهو التزاحم والكثرة، وفِعْل الموت المتمثل في القبر المؤنس حقيقة مرئية؛ إذ هو حقيقة من خلال (قد) مع الفعل (قد صار) الذي يدل على التأكيد والتحقيق، وهو فعل مرئي من خلال الفعل (صار) الذي يفيد عملية التحول، وحاول المعرّي اختزال فكرة الحيرة في كلمة (ضاحك) أي مستغرب، وقد جاءت هذه الكلمة على وزن اسم الفاعل، وفيه دلالة عميقة؛ إذ -كما هو معروف- اسم الفاعل وصف دال على معنى قائم بالموصوف، يتجدد من وقت إلى آخر بتجدد الأزمنة، أي هو يفيد الاستمرارية (استمرارية الدفن)، وهذا يتسق امتداداً مع البيت الذي يليه:

ودفيـــــنٍ علــــى بقايـــا دفيــــن فــــي طويــــل الأزمـــان والآبـــاد

فالواو في جملة (ودفين) تفيد الربط بين اللحد والدفين؛ أي بين المُؤَنْسَن بالقوة، والمُؤَنْسَن بالفعل، وربما تفيد الواو تحقيق الوصف المتقدم، وبذلك تتسق مع (قد). وتدل كلمة (بقايا) على التواتر في الدفن وهي تتسق مع كلمة (مراراً)، وتأتي جملة (على بقايا دفين) التي تدل على الاستعلاء الحقيقي المنظور لتتسق مع حالة الصيرورة (قد صار لحداً). وإذا كان البيت السابق (رب لحد...) قد اقتصد في الجملة من خلال كلمة الأضداد التي تدل على النوع الناتج عن تكثيف حالة الموت؛ إذ إن كلمة (الأضداد) -وهي ذات دلالات فلسفية عميقة- تدل على الأخيار والأشرار على حد سواء، فإن الشاعر- في هذا البيت- قد فتق الرتق؛ إذ جاء التوحد في النوع، والتنوعُ في الزمن، فقد استخدم كلمتي (الزمن) و(الأبد) وكلتاهما على (تضاد)؛ إذ الزمن يكون للشيء القريب وهو تعبير عن مدة الأشياء المتحركة أو المحسوسة أي الحيّة، بينما يعبّر الأبد عن الدهر ويكون بعيداً، وهو تصوير لمدة الأشياء الساكنة أو المعقولة.

ويحاول المعرّي أن يوسّع دائرة المشاركة الوجدانية؛ إذ نراه ينتقل من المحسوس والمنظور والقريب، إلى البعيد، ومن دائرة الأرض إلى دائرة السماء، فكأنه بعد تأمل في الأرض يدعو إلى التأمل في السماء، فهو يدعو إلى سؤال الكواكب والنجوم عن مكثهما في السماء وملازمتهما للحياة؛[٣٠] إذ يقول:

فاســـأل الفرقديـــن عمّـــن أحـــسّا مـــن قبيـــلٍ وآنـــسا مـــن بـــلاد
كـــم أقامـــا علـــى زوال نهـــار وأنـــارا لمدلـــج فـــي ســـواد

وبما أن مرحلة التأمل في الأرض -بما تكتنفه من لحد ودفين- قد انتهت وسينتقل إلى السماء، كان لا بد أن (يختار) حرف العطف المناسب؛ فلجأ إلى الفاء التي تفيد التعقيب بغير مهلة أو بمهلة بسيطة. وهو (يختار) الحديث عن الفرقدين

لما اشتهرا به عند العرب من طول الصحبة ودوام الألفة. وهو يرسّخ التشخيص والتجسيد من خلال كلمتي (أحسّا) و (آنسا) وتواترهما. ونجده يستخدم (كم) الخبرية التي تفيد الكثرة وطول الزمن والإقامة، ويستخدم (أقاما) للدلالة على الثبات وهيمنة الطبيعة على البشر طوال الوقت.

ت- الالتفات:

يعني الالتفات التحول من معنى إلى آخر أو من ضمير إلى غيره أو من أسلوب إلى آخر، مثل الحديث عن المذكر بصيغة المؤنث أو العكس، أو المثنى بصيغة الجمع، أو الماضي بصيغة المضارع. وتجيء أهمية الالتفات من أنه يأتي بغير المتوقع لدى السامع فيؤدي إلى النشاط العقلي. وقد تحدث القدماء عن هذا النوع من الانزياحات، فهذا السكاكي يقول: "ويُسمى هذا النقل التفاتاً عند علماء المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أدخلَ في القبول عند السامع، وأحسنَ تطرية لنشاطه."[٣١]

ويرى ابن الأثير أن للالتفات فوائد عديدة، يحددها السياق "ولا تضبط بضابط، ولكن يشار إلى مواضع منها، ليقاس عليها غيرها."[٣٢]

وقد شكّل الالتفات في هذه القصيدة تجلياً من تجليات الوصل التركيبي، الذي يعضد الوصل الدلالي؛ إذ يستخدمه أحياناً ليصوّر المسؤولية الجماعية عمّا يقترفه البشر من ذنوب تجاه الموتى، فهو ينتقل من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم، والعودة مرة أخرى إلى المخاطب، يقول:

صاح هذي قبورنا تملأ الرّحـ ـبَ فأين القبور من عهد عاد
خفف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد
وقبيح بنا وإن قدُم العهـ ـد هوان الآباء والأجداد
سر إن اسطعت في الهواء رويداً لا اختيالاً على رفات العباد

يبدأ المعري هذه المقطوعة بالمنادى المرخم إما للقرب أو الإسراع في الطلب، فـ "الترخيم في المنادى دون غيره لكثرته، ولكون المقصود في النداء هو المنادى له، فقصد بسرعة الفراغ من النداء الإفضاء إلى المقصود بحذف آخره اعتباطاً."[٣٣] وهو ينتقل من ضمير المخاطب (أنت) في (صاح) إلى ضمير المتكلم في (قبورنا)، وقد أفاد الضمير في (قبورنا) معنى الالتصاق، وهو يحاول أن ينقل الالتفات عبر اسم الإشارة هذي، وقد أعطى اسمُ الإشارة عمقاً دلالياً؛ إذ إن هاء التنبيه في اسم الإشارة تفيد تنبيه المخاطب على حضور المشار إليه وقربه وللمبالغة في إيضاحه، فالأصل في اسم الإشارة أن يشار به إلى الأشياء المشاهدة المحسوسة، وهي ماثلة في القبور المشاهدة، فضلاً عن أن اسم الإشارة يراد به استحضار عظمة المشار إليه أمام القلوب والعيون، وإذا أراد الشخص تعظيم الأمر والمبالغة في إيضاح المقصود، جمع بين التنبيه والإشارة، والمراد بها تنبيه المخاطب لما يُشار إليه.

ويعود في البيت التالي ليوجه الخطاب إلى صاحبه بضمير المخاطب من خلال جملة (خفف الوطء)، وكأن هذه الأبيات تسير عمودياً لا أفقياً؛ إذ تصبح الجملة (صاح... خفف الوطء)، وثمة علاقة وطيدة بين اسمي الإشارة (هذي) في البيت الرابع، واسم الإشارة (هذه) في البيت الخامس، فعلى الرغم من أن اسم الإشارة (هذه) في جملة هذه الأجساد، ينبغي أن تعود على معرّف مسبقاً؛ أي أن تُذكر الأجساد سابقاً لكي يشار إليها بأداة الإشارة، إلا أن القبور قد أدّت هذه المهمة فهي تعبير عن محتواها.

وينتقل بعد ذلك إلى ضمير المتكلم من خلال (قبيح بنا)، وهو يستخدم ضمير المتكلم هنا ليس للتعبير عن الذات الفردية فقط، بل الذات الجمعية لتشمل ضمير المخاطب الفردي وضمير المتكلم الفردي على حد سواء، فهو ينعت الذات الإنسانية بالقبح؛ إذ القبيح ضد الحسن، وهو ما نفر منه الذوق السويّ، وما أباه العُرف العام، وهذه الصفة المشبهة تفيد عدم احتمالية أي شيء آخر إلا القبح.

ويعود في البيت الرابع من المقطوعة إلى ضمير المخاطب (سِر)، ولعل ضمائر المخاطب في الأبيات الأربعة السابقة تتسق مع بعضها (صاح، خفف الوطء، سِر)، على الرغم-ظاهرياً- من التقابل العكسي العمودي (خفف، سر)؛ إذ دعوة الإنسان إلى الرفق بالأرض التي تحتوي أجساد الموتى، وفيه فرصة للتأمل ومراجعة الذات، ومحاولة بلورة الرؤية تجاه الأرض، فهي ليست أرضاً من تراب وحديد، بل هي مُكوَّنة من الأجساد، تلك الأجساد التي تعود إلى أصلها وأمّها. والدعوة بعد ذلك إلى السير بصيغة الأمر الذي يفيد التوجيه والإرشاد، إلا أن هذا السير لا يتناقض مع تخفيف الوطء؛ إذ إن اختيار المعرّي لجملة في الهواء، جعل فِعْلَ السير مستحيلاً على شيء ملموس، فثمة فرق كبير بين قولنا في الهواء، وقولنا على الهواء، فجملة في الهواء تفيد أن الهواء احتواه احتواءً لظرف على ما في داخله، أما على الهواء، فهي تفيد الاستعلاء على الهواء، واتخاذ الهواء مركباً. وقد عضد هذا الاختيار اختيارات أخرى في البيت مثل: اسطعت لتتوافق مع السير رويداً، ولا اختيالاً لتتوافق مع أصل الإنسان، ورفات لتتوافق مع مكونات الأرض.

ث- المفارقة:

والمقصود بها عدم الالتزام بما هو ثابت أو سائد في الذهن أو الواقع، وبذلك يغدو هذا المصطلح خروجاً على المألوف وكسراً للتوقع. وثمة مفارقات عديدة في نص المعرّي، نذكر منها:

- مخالفة المعلوم من العِلْم، وذلك في قوله:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ ـأرض إلا من هذه الأجساد

فالمعرّي يرى أن الأرض تتكون من أجساد البشر، وليست متكونة من التراب والحديد والمواد الطبيعية، وهو يحاول من خلال استخدامه لأسلوب القصر والحصر أن يوجد ملازمة متجذرة بين الأجساد والأرض.

- مخالفة المعلوم من أقوال الصحابة والتابعين، وذلك في قوله:

ضجعة الموت رقدة يستريح الـ جسم فيها والعيش مثل السهاد

فهنا يقول: إن الحياة حال شبيهة بحالة الأرق أو اليقظة، أما حال الموت فأشبه بالنوم، وهذا القول لا يتسق مع نص: "الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا."(٣٤)

ولعل الشعور بالتشاؤم وتفضيل الموت على الحياة هو الذي دفع المعرّي إلى هذه الفلسفة ومخالفة المعلوم من الأحاديث، لا سيما أنه جعل المساحة المكانية في البيت الشعري، التي تتحدث عن الموت أكبر من تلك التي تتحدث عن العيش والحياة، وفي استخدامه للفعل (يستريح) اتساق مع رؤيته التشاؤمية وازدرائه للحياة؛ إذ إن الفعل (يستريح) يفيد طلب حصول الشيء، وكأن الموت جاء بعد عناء وشقاء وصراع في هذه الدنيا، وهو استراحة واحدة لاستخدامه (رقدة وضجعة) على وزن (فَعْلَة) وعلى اسم مرة، واختياره أيضاً لكلمة (الجسم) بدلاً من (الجسد) فيه تثبيت لمعنى الحياة في الموت، فالجسم يتسم بالحياة وعدم الانقطاع، وكأن الحياة يغدو لها وجود بالموت، وهذه فلسفة عميقة عند المعرّي.

- وقد يلجأ المعري إلى المفارقة اللغوية في استخدام التضاد على غير المألوف، أو ما وضع له في أصل اللغة، وهذا ماثل في قوله:

أبَكَت تلكم الحمامة أم غـ ـنّت على فرع غصنها الميّاد

وهو يستخدم البكاء مقابل الغناء، ومما هو مألوف أن يستخدم البكاء مقابل الضحك، انطلاقاً من قوله عز وجل: ﴿وأنه هو أضحك وأبكى﴾(النجم:) واختيار الشاعر للغناء مقابلاً للبكاء ضرورة فرضها اختياره كلمة الحمامة، فالحمام تَفرح، وتُجسد هذا الفرح بالترنم والغناء، وهي تبكي، ويتمثل هذا البكاء بالنوح، وصوتها مزيج بين المتضادين، واختيار أحد المتضادين خاضع للحالة النفسية والشعورية للشاعر.

- ونراه يستخدم الميلاد مقابلاً للموت، وذلك في قوله:

إنّ حزنـاً فـي سـاعة المـوت أضعـا ف سـرورٍ فـي ساعـة الميـلاد

وحُقّ أن تكون الحياة هي المقابل الحقيقي والمألوف للموت، لا سيما أن الثنائية قائمة على الموت والحياة. ولأن لفظة الحياة لفظة مطلقة تحتوي السرور والحزن، ولأن الموت لفظ محدد ومتعين يحتوي الحزن ولا يحتمل السعادة، كان لا بدّ أن تأتي (كلمة) تحتمل السعادة دون غيرها، فجاءت كلمة الميلاد لتكون مقابلاً دلالياً للموت، وهذا الحزن الذي جاء بصيغة النكرة للدلالة على كل أنواع الحزن، لم يأت ساعة الموت، بل في ساعة الموت، وثمة فرق جوهري بين الجملتين؛ إذ إن جملة (في ساعة الموت) تفيد استمرار الحدث طوال الزمان المذكور والاستغراق فيه، وهو أيضاً يفيد عدم تعيين الزمن؛ أي أن الحزن في أي ساعة دون تحديد لها، أما جملة (ساعة الموت) فهي تُحدد وتُعيّن، وفي هذا تقليل من المساحة الدلالية والزمانية والمكانية للحزن أو الموت.

وهو يستخدم كلمة رشاد مقابلاً لكلمة شقوة، وذلك في قوله:

إنمـا ينقلـون مـن دار أعمـا لٍ إلـى دار شِقـوة أو رشـاد

والمألوف أن تستخدم كلمة الشقي مقابل السعيد، فمما ورد في الحديث النبوي الشريف أن" أحدكم يجمع في بطن أمه أربعين يوما، ثم يكون علقة مثل ذلك، ثم يكون مضغة مثل ذلك، ثم يبعث الله ملكاً فيؤمر بأربع كلمات، ويقال له اكتب عمله ورزقه وأجله وشقي أم سعيد، ثم ينفخ فيه الروح فإن الرجل منكم ليعمل حتى ما يكون بينه وبين الجنة إلا ذراع فيسبق عليه كتابه فيعمل بعمل أهل النار. ويعمل حتى ما يكون بينه وبين النار إلا ذراع فيسبق عليه الكتاب فيعمل بعمل أهل الجنة."(٣٥)

ولكن اختيار الشاعر للفظة الرشاد كي تكون مقابلاً للشقوة، ضرورةٌ فرضها السياق والدلالة؛ إذ إن الشاعر بدأ بيته بأداة الحصر (إنما)، فحصر مصير البشر في الجنة أو النار، و(إنما) تستخدم لإثبات ما يذكر بعدها، ونفي لما سواه،[٣٦] وهي تستخدم كذلك لما لا ينكره المخاطب ولا يدفع صحته.[٣٧] وبما أن الشاعر بدأ بتقرير الحقائق؛ أي بقضية عقلية، كان لا بدّ أن يختار الألفاظ التي تتسق مع الفكرة، فجاءت كلمتا (شقوة) و(رشاد) لتوضحا مصير الجهد المبذول في هذه الدنيا.

ج- التقابل: [٣٨]

كثرت التقابلات في هذه القصيدة، ولا غرابة في ذلك؛ إذ إن القصيدة كلها قائمة على التقابل والثنائية، ومن هنا نجد التقابل صورة واضحة لإبراز ثنائية الموت والحياة. ويستمد المتقابل في هذه القصيدة مفرداته وصوره من الذات والكون، فالشاعر يقيم تقابلاته من أول بيت في القصيدة؛ إذ نلمح تقابلاً سمعياً ممثلاً في: نوح باك وترنم شاد، ونراه في البيت الذي يليه يركز على التقابل السمعي من خلال صوت النعي وصوت البشير؛ إذ يقول:

وشبيهٌ صوت النعيّ إذا قِيـ ـس بصوت البشير في كل ناد

ويفاجئنا المعري بهذا التقابل السمعي في أول بيتين، وربما يعود هذا التركيز على التقابل السمعي إلى فقدان الشاعر لحاسة البصر؛ إذ يكون التعويض من خلال حاسة السمع، فنراه يجسد الأفكار التجريدية بالصوت؛ إذ إن صوت النعي تجسيد عميق لمعنى التشاؤم والحزن، وصوت البشير تمثّل لفكرة السرور. ومما يلفت النظر في التقابل السمعي أنه جاء متضاداً لفظاً، متماثلاً معنى؛ إذ إن هذه الحياة تحتوي المتناقضات التي تختلف في الماهية، لكنها تتساوى في الأثر، فالبكاء والغناء، وصوت الناعي وصوت البشير متماثلان ومتشابهان ما دام كل شيء إلى زوال. ولعلنا نلمح شمولية الزوال في جملة (كل ناد)؛ إذ إن كلمة (كل) تفيد الإحاطة والشمول والاستغراق، فهي -كما يقول أهل النحو- "اسم يفيد الاستغراق

والإحاطة بالأفراد والأجزاء،"[٣٩] وهي هنا مضافة إلى نكرة لتفيد استغراق كل فرد من أفراد الجنس، وجاءت كلمة (ناد) لتعبئة هذا الاستغراق وتثبيته، فالنادي هو المجلس الذي يوجد فيه ناس، وإن كان فارغاً لا يقال له (نادي).

وقد نجد تقابلات مكانية وزمانية في البيت الواحد على المستوى الأفقي، كما هو في قوله:

صاحِ هذي قبورنا تملأ الرّحـ ... ـبَ فأين القبور من عهد عاد

فهو يتحدث عن هذه القبور ظاهرة عياناً، وتحتل مكاناً جغرافياً واسعاً (الرحب)، وهي استمرار لقبور كانت موجودة، فهي (القبور الثانية) غائبة عياناً ولكنها ظاهرة ومستقرة وجداناً وذهناً، وثمة مقابلة زمنية بين الحاضر والماضي تنطلق من السؤال (أين)؛ إذ في السؤال المجازي دعوة إلى التأمل في الحاضر والماضي.

وإذا كان الشاعر قد استخدم التقابل أفقياً، فإنه قد استخدمه كذلك عمودياً من خلال المقابلة بين (خفف) و(سر)؛ إذ يقول:[٤٠]

خفف الوطء ما أظن أديم الـ ... ـأرض إلا من هذه الأجساد
وقبيح بنا وإن قدُم العهـ ... ـد هوان الآباء والأجداد
سر إن اسطعت في الهواء رويداً ... لا اختيالاً على رفات العباد

وأحياناً تكسر القصيدة التوقع بانزياحات متعددة في التقابل؛ إذ يصبح الغناء مقابلاً للبكاء كما في قوله:

أبَكَت تلكم الحمامة أم غـ ... ـنّت على فرع غصنها الميّاد

فالأصل أن يكون الضحك مقابل البكاء. وهو يجعل الرشاد مقابلاً للشقوة في قوله:

إنمـــا ينقلـــون مـــن دار أعمـــا لٍ إلـــى دار شِقـــوة أو رشـــاد

فالأصل أن تكون السعادة مقابلاً للشقاوة.

ح- **الأساليب الإنشائية:**

تنوعت الأساليب الإنشائية التي استخدمها الشاعر من: أمرٍ ونهي ونفي واستفهام ونداء، إلخ، وهي في أغلبها أساليب إنشائية انزياحية، تخرج عن معناها الحقيقي إلى المعنى البلاغي، وسوف يقتصر حديثي على الأساليب الإنشائية التي صاغت رؤية المعرّي للعالم، وكان لها دور كبير في الإسفار عن ثنائية الموت والحياة.

تفيض علينا القصيدة بأشكال متعددة للأمر، تمحورت حول الإنسان والحيوان والطبيعة، فهو في البيت الخامس يدعو الإنسان إلى الرفق بهذه الأرض؛ إذ يقول:

خفـف الـوطء مـا أظـن أديـم الـ ـأرض إلا مـن هـذه الأجـساد

مستخدماً الفعل (خفف) الذي يفيد معاني عدة في الوقت ذاته، لاختلاف أوجه التأويل، فهو قد يفيد النصح؛ إذ إن الشاعر على درجة من الوعي تؤهله لكي ينصح ويرشد ذلك الإنسان الغافل. وهي قد تفيد الالتماس؛ لأن المتكلم والمخاطب على قدر من المسؤولية الإنسانية تجاه الحياة والأرض والكون. وقد تعطينا معنى التحقير، وهذا له مسوّغ كبير؛ إذ يتسق مع البيت الذي يليه ضمن إشارة دلالية وفّرتها جملة (وقبيح بنا) فيقول:

وقبيـــح بنـــا وإن قـــدُم العهـــ ـــد هـــوان الآبـــاء والأجـــداد

إذ تدل على دنو المكانة الإنسانية أمام هذه القبور. كما أن معنى التحقير يتسق والدلالة العامة للنص، والرؤية الكُلّيّة للشاعر، التي ترى تماهياً بين الحياة والموت، و(عبثية) من الإنسان.

ويفاجئنا فعل الأمر التالي (سر) بكسر المتوقع؛ إذ يشعر المتلقي بانفصام الخطاب، وعدم اتساق الدعوة إلى الوقوف مع السير. وقد نُنتج الاتساق والانسجام إذا أخرجنا فعل الأمر من دلالته الحقيقية إلى دلالته البلاغية، فلا يكون الأمر هنا حاصلاً على وجه الإلزام والتحقق، بل هو ضرب من التعجيز، وهو ما أكدته جملة في الهواء التي تدل على الاحتواء؛ إذ يقول:

سـر إن اسـطعت فـي الهـواء رويـداً   لا اختيـــالاً علـــى رفـــات العبـــاد

ولم يكتف الأمر بما هو موجود ومرئي ومحسوس، بل يتعداه إلى مظاهر الكون الواسع، فها هو يدعو الإنسان إلى التأمل والتساؤل عن مصير مفردات الكون الكثيرة، فهو يقول:

فاســـأل الفرقديـــن عمّـــن أحـــسّا   مـــن قبيـــلٍ وآنـــسا مـــن بـــلاد

وهو يستخدم الفاء مع فعل الأمر كي يربط ما هو متأمل بشكل أفقي في الأرض، إلى ما هو متأمل بشكل عمودي في السماء دون إعطاء مهلة، فهي لقطات متتابعة متتالية ومشاعر مستمرة.

وثمة تكثيف لأفعال الأمر عند حديث الشاعر عن الحمام ودورهن في إبراز المعاناة الإنسانية، ومحاولتهن التفاعل مع الذات الإنسانية، فهو يستخدم فعل الأمر بمعنى التخيير وذلك في قوله:

أبَنَـــات الهديـــل! أسعـــدن أو عـــد   ن قليـــــلَ العـــــزاء بالإسعـــــاد

ومما يقوي التخيير هنا بروز (أو) التخييرية.

وهو يدعوهن إلى ارتداء السواد ضمن صور فنية جميلة؛ إذ يقول:

فتـــــسلّبن واستعـــــرن جميـــــعاً   مــن قمــيص الــدجى ثيــاب حــداد

وقد يخرج الأمر هنا إلى التمني؛ إذ إن الحاجة إليهن ماسة للتخفيف من المصيبة، ثم يدعوهن إلى المشاركة الوجدانية من خلال (التغريد) و(الندب)؛ إذ يقول:

ثـــم غـــردن فـــي المآتـــم واندبـــ ـــن بـــشجوٍ مـــع الغوانـــي الخـــراد

والملاحظ على حركة فعل الأمر في الأبيات التي تتحدث عن الحمام، أن تشكّلات الأمر بدأت بالاستئناس والتخيير (أسعدن أو عدن) وتفاعل مظاهر الكون الحركية مع الذات الإنسانية، لتنتقل بعدها من مرحلة القوة (الداخل) إلى مرحلة الفعل (التمثل الخارجي) الذي ظهر جلياً في لبس السواد، بوصفه تمثلاً ساكناً للقوة أو المشاركة الوجدانية، لتصل إلى أقصى درجات التفاعل وهو الندب، بوصفه تمثلاً (ديناميكياً) حيّاً للقوة. وبذلك اتخذت أفعال الأمر في مقطوعة الحمام حركة أفقية تثبت مفردات المرحلة، وحركة عمودية تربط بين المراحل الثلاث التي احتوتها أفعال الأمر.

ومن الأساليب الإنشائية في هذا النص الاستفهام، فالمعرّي يستثمر الاستفهام البلاغي ليؤكد تساوي الأضداد في التعبير عن المشاعر وفي تمثّل النتائج، فهو يقول:

أبَكَـــت تلكـــم الحمامـــة أم غـــ ـــنّت علـــى فـــرع غـــصنها الميّـــاد

فالبدء بالاستفهام الذي يفيد التسوية، دليل على حالة الحيرة والاضطراب التي تكتنف الذات الإنسانية؛ إذ لا فرق عندها بين الأضداد، فالبكاء والغناء سيان.

وقد يستخدم الاستفهام لنفي وجود المتحدث عنه، فهو يقول:

صـــاحِ هـــذي قبورنـــا تمـــلأ الرّحـــ ـــبَ فـــأين القبـــور مـــن عهـــد عـــاد

فالاستفهام (أين) مثّل جسراً بين الحاضر والماضي؛ فثبت الحاضر ونفى وجود الماضي عياناً، ولكنه متجذر ذهناً؛ إذ قبور الأولين غائبة، وقبور الحاضرين

حاضرة. ولعل الاستفهام (أين) في نفيه دعوةٌ إلى التأمل والسياحة للمقارنة بين كان ويكون، واستنتاج ما سوف يكون.

ويحاول الشاعر أن يجعل النداء بوحاً بينه وبين صاحبه (الممثل للذات الإنسانية)، وبينه وبين الحمام (الممثل للذات المحفّزة). وهو يستخدم النداء على نمطين مختلفين؛ إذ يلجأ إلى الترخيم في حديثه مع الذات الإنسانية، ويلجأ إلى النداء بأداة النداء للقريب في حديثه مع الذات المحفّزة أو الحمام، وكلا المنادين على مسافة قريبة من الشاعر. فالترخيم يكون للقريب أو الإسراع في الطلب، وقد يكون هذا القرب مادياً أو معنوياً. فهو يقول:

صاحِ هذي قبورنا تملأ الرّحـ ـبَ فأين القبور من عهد عاد

واستخدام الهمزة يكون للمنادى القريب سواءً أكان قريباً مادياً أم معنوياً. فهو يقول:

أبَنات الهديل! أسعدن أو عد ن قليلَ العزاء بالإسعاد

وثمة دلالة عميقة لاستخدام النداء القريب، خاصة أنه يوجه خطابه لمتفاعلين مختلفين ماهية، فأحدهما عاقل والآخر غير عاقل، متشابهين تفاعلاً ووجوداً في هذه الحياة، فكأن الشاعر يريد أن يوسع دائرة المشاركة الجمعية في الحديث عن ثنائية الحياة والموت، والمسؤولية تقع على جميع من في الكون، ومن هنا يطلب من غير العاقل (الحمام) أن يخفف من حزن العاقل، وبذلك تغدو المخلوقات- على اختلاف منشئها وماهيتها ومقصد وجودها- عاقلةً لتتفاعل مع القضية الأساس، وهي ثنائية الموت والحياة.

خ- التداعي:

وهو عند الأسلوبيين الربط السياقي الذي يتحرك من نقطة أولية، ثم ينمو السياق بعدها -تراكمياً- بتعداد مجموعة من المفردات التي قد تقصر أو تطول تبعاً

لاحتياجات الموقف، وقد نمّا هذا التداعي طريقةُ المعرّي في التعبير عن أفكاره، فقد استطاع المعرّي أن يعبّر -من خلال اللغة- عن عالمه الذهني، وأن يبرز موقع الذات في هذا الكون؛ إذ يشعر القارئ أنه أمام نص أدبي فلسفي بالمعنى الشامل للفلسفة؛ أي الحديث عن الأسئلة الكبرى التي تدور حول: الخالق والمخلوق والخلق، ويكاد الغرض الأساس من القصيدة-وهو رثاء الفقيه الحنفي- يختفي أو يتحول من رثاء الآخر المعلوم كُنهاً وماهية، إلى رثاء الإنسانية. وهو يمارس هذا الفعل الرثائي على طريقة المتكلمين والفلاسفة؛ إذ يربط بين القضية الكُلّيّة ومقوماتها وتمثلاتها ونتائجها. وفي كل مفصل من مفاصل القصيدة قضية كُليّة صغرى تتبعها تمثلاتها في الحياة والكون، وترتبط القضية الكُلّيّة الصغرى بالقضية الكُلّيّة الكبرى والأساس، المتمحورة حول ثنائية الموت والحياة، في رثاء عمودي منظم. ولعل هذا التركيز على الأسلوب المنطقي، ومحاولة إيصال الفكرة جعلت بعض أبيات القصيدة تميل إلى النثرية؛ إذ نلمس فيها المعرّي الفيلسوف لا الشاعر، ومن ذلك قوله:

وشــبيهٌ صــوت النعــيّ إذا قِيــ ـــس بـصوت البـشير فـي كـل نـاد

يلاحظ كيف أن جملة (إذا قيس) هي أقرب إلى التشكل النثري، وقوله كذلك:

إنّ حزنـاً فـي سـاعة المـوت أضعـا ف سـرورٍ فـي ساعـة الميـلاد

يلاحظ كذلك النثرية في جملة (أضعاف سرور). وقد يفاجئنا بيت كامل نستشعر فيه النثرية، وذلك في قوله:

إنمـا ينقلـون مـن دار أعمـا لٍ إلـى دار شِقـوة أو رشـاد

ويبادرنا المعرّي -في مطلع قصيدته- بالقضية الكُلّيّة الصغرى؛ إذ يقول:

غيـرُ مُجـدٍ فـي ملّتـي واعتقـادي نـوح بـاكٍ ولا ترنـم شـاد

فهذا البيت يمثل القضية الكُلّيّة التي ترى عدم جدوى البكاء على الميت، فهذا ليس ينفعه، كذلك لا يجدي الغناء؛ لأن الدنيا فانية، وبذلك تتساوى الأضداد في هذه الحياة. وتتوالى تمثلات هذه الفكرة بثنائيات مُدركة حساً وعقلاً؛ إذ يتساوى ويتشابه صوتا النعي والبشير، وتُرسّخه عملية تصدير البيت بكلمة (شبيه) للدلالة على التماهي وغياب الخصائص الذاتية للشيء، التي تميزه عن غيره صفةً وماهيةً ووظيفةً. ويتساوى بكاء الحمامة وغناؤها، ويُرسّخه تصدير البيت بالاستفهام ليدل على الحيرة في معرفة كُنه ذاك الفعل، وذات الشيء. وقد اتسق الاستفهام هنا مع أداة التسوية (أم).

وشبيهٌ صوت النعيّ إذا قِيـ ـس بصوت البشير في كل ناد
أبَكَت تلكم الحمامة أم غـ ـنّت على فرع غصنها الميّاد

وتأتي القضية الكُلّيّة الصغرى الثانية متمثلة في قول الشاعر:

صاحِ هذي قبورنا تملأ الرّحـ ـبَ فأين القبور من عهد عاد

وهذا البيت يمثل القضية الكُلّيّة الثانية؛ إذ تدور حول اندثار الأولين، وحضور المتأخرين من خلال قبورهم، فالحديث مركّز حول الحالّ (البشر) والمحلول فيه (القبر)، وأن الأرض مستعمرة ستزول. ولتتواتر بعد ذلك الأبيات التي تتحدث عن فلسفة الشاعر تجاه هذه القبور، فثمة دعوة وحض على الرفق بالأرض؛ إذ يؤنسنها لأنها أُمّنا المتشكلة منّا، فهو يقول:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ ـأرض إلا من هذه الأجساد

ويجب الوفاء للأولين والأجداد وحفظ مكانتهم، من خلال الابتعاد عن السير والمشي على عظامهم البالية:

وقبيـــح بنـــا وإن قـــدُم العهـــ ـــد هـــوان الآبـــاء والأجـــداد
ســر إن اســطعت فــي الهــواء رويــداً لا اختيـــالاً علـــى رفـــات العبـــاد

والأرض والقبر ثابتان، والمتغير هو الإنسان، وتتفق نهايات القضية الكُلّيّة الصغرى مع مقدماتها؛ إذ نلمح اتساقاً بين جملة (تملأ الرحب) مع كلمة (رُبَّ) التي تفيد التكثير من جهة، وجملة (دفين على بقايا دفين) التي تفيد التواتر والاستمرارية والكثرة من جهة أخرى، وتتسق جملة (في طويل الأزمان والآباد) مع السؤال أين القبـور، وتتـسق الأمكنـة والأشـخاص (اللحـد/ الـدفين) مـع الأمكنـة والـضمائر (قبور/ نا).

رُب لحــدٍ قــد صــار لحــداً مــراراً ضـــاحكٍ مـــن تزاحـــم الأضـــداد
ودفيـــــنٍ علـــــى بقايـــــا دفيـــــن فـــي طويـــل الأزمـــان والآبـــاد

ويرى المعري أنه ما من اجتهاد إلا وله ثمرة ونفع، إلا الاجتهاد في الأسى على الميت، فالأسى والحزن لا يفيدان، والحزن يخرج صاحبه عن طوره؛ إذ يقول:

أســـفٌ غيـــرُ نافـــع واجتهـــادٌ لا يـــؤدّي إلـــى غَنـــاء اجتهـــاد
طالمـا أخـرج الحـزين جـوى الحـز ن إلـــى غيـــر لائـــقٍ بالـــسداد

وتتبع هذه المقدمة تمثلاتها ومفرداتها، مستلهماً من قصة سيدنا سليمان – عليه السلام- مثلاً على القضية الكُلّيّة الصغرى التي يريد أن يتحدث عنها. وهو (اختيار) له مسوغاته؛ إذ إن سليمان -عليه السلام- هو التجلّي الأبرز في التاريخ لقدرة البشر على تطويع الطبيعة، وقدرة الموت على إظهار عجز الإنسان والجن، فهو يقول:

مثلَ ما فاتت الصلاة سليما	ن فأنحى على رقاب الجياد
وهو من سُخرت له الإنس والجـ	ن بما صح من شهادة صاد
خاف غدر الأنام فاستودع الرِّيـ	ـح سليلاً تغذوه درّ العهاد
وتوخى له النجاة وقد أيـ	ـقن أن الحِمام بالمرصاد
فرمته به على جانب الكر	سيّ أم اللُّهَيم أخت الناد

حاول الشاعر أن يربط بين المقدمة (النتيجة) وتمثلاتها من خلال كلمة (مثل)، وهي تفيد علاقة التشابه بين فعلين، ويرى المعرّي في قصة سليمان -عليه السلام- نموذجاً في ضعف الذات والإرادة البشرية أمام الموت وحدثانه،[٤١] وحتى يعظّم من شأن قصة سليمان -عليه السلام- يبدأ البيت بضمير الشأن (هو)؛ إذ "إن ضمير الشأن والقصة على اختلاف أحواله، إنما يَرِد على جملة المبالغة في تعظيم تلك القصة، وتفخيم شأنها، وتحصيل البلاغة فيه، من جملة إضماره أولاً وتفسيره ثانياً، لأن الشيء إذا كان مبهماً فالنفوس متطلعة إلى فهمه، ولها تشوّق إليه."[٤٢] وهذا من عادة العرب أنهم يقدمون على الجملة ضميراً تفسره الجملة بعده.[٤٣]

وعلى الرغم من أن سليمان -عليه السلام- قد (أوتي) شيئاً عظيماً و(وُهب) قدرة على تطويع مظاهر الطبيعة، وهذا ما أبرزه الفعل (أنحى)؛ إذ يفيد البدء والإقبال على فعل الشيء بوصفه مظهراً من مظاهر القوة والفاعلية، إلا أن فاعليته البشرية ظلت مُستمدة لا مُنتِجة، ومُفعَّلة لا فاعلة، وهذا ما أفادته كلمة (سُخّرت)؛ إذ جاءت بصيغة المبني للمجهول، وفيها إنقاص من الفاعلية البشرية في صنع الحدث. وتتناقص القدرة البشرية أمام فعل الموت، بعد أن كانت هذه القدرة مسيّرة ومتحكِّمة وذات أثر في الوجود من خلال قتل الخيول (فأنحى على رقاب الجياد) وتسخير الجن والإنس؛ إذ غدت هذه الذات ضعيفة أمام قوة أخرى وهي الموت، ونلمح بداية التراجع والنكوص متجلية في كلمة (خاف) التي توحي بالضعف البشري، وهي متصلة بضعف آخر هو ضعف الوثوق بالبشر (غدر الأنام)، ويظهر

هذا الضعف من خلال الوثوق بالطبيعة (فاستودع الريح سليلاً)،[٤٤] وهو لم يترك لنفسه مهلة في أن يجرّب البشر، بل أسرع إلى إرساله للريح، مستخدماً الفاء بدلاً من ثم. وعلى الرغم من تيقّن سليمان من حتمية الموت، وهذا ما أفادته (قد+أيقن) التي تفيد التحقق، إلا أن حب الإنسان للحياة يدفعه إلى انفصام سببه الصراع بين الحلم والواقع، وتمثل هذا البحث المستمر عن الحياة والخلود في كلمة (توخّى)؛ إذ فيها طلب للخير والمسرّة وتحري الأمر.

ويتجلّى الضعف الإنساني في عبارة (فرمته)؛ إذ فيها تعطيل كلي للفاعلية البشرية، وسيطرة كاملة للموت، وإلغاء للقدرات الممنوحة في تعطيل ما هو مقدّر أو تأجيله أو تقديمه، وتغدو القدرة الوحيدة المفعّلة هي الموت، وحتى يؤكد الشاعر على القدرة ويرسخها، يورد لنا اسمين من أسماء الموت: أم اللهيم، وأخت الناد. و(اختياره) لهذين الاسمين دون غيرهما له مسوغاته؛ إذ إن أحدهما ذو دلالة شمولية؛ فأم اللهيم تفيد التهام كل شيء في الوجود، أما أخت الناد فهي ذات فائدة معنوية وعروضية وبلاغية؛ إذ إنها توكيد لمعنى الموت واتصال واتساق ومؤازرة لأم اللهيم، وإطباق لمفهوم الموت وقدرته وهيمنته على الوجود. أما الفائدة العروضية والبلاغية، فهي متمثلة في الإيغال ويُقصد به بلاغياً أن يختم البيت بكلمات يتم المعنى من غيرها، ولكن يؤتى بها لنكتة أو غرض ما، وبذلك فهي لفظ زائد يتمم به الشاعر قصيدته مؤدياً من خلاله المعنى،[٤٥] فالبيت يكتمل عند قوله أم اللهيم، ولكن القافية الدالية أجبرت الشاعر على استجلاب أخت الناد.

ويختم الشاعر قصيدته بالقضية الكُلّيّة الصغرى الأخيرة، التي يتحدث فيها عن اختلاف الناس حول قضية مهمة في الفكر والعقيدة، وهو يجعل هذه القضية مبهمة في مقدمتها، على خلاف ما رأيناه في مقدماته الكُلّيّة السابقة، والإبهام هنا دلالة الحيرة والاضطراب والاختلاف حول ذات الشيء المتحدث عنه، فهو يقول:

بان أمر الإله واختلف النا   سُ فداعٍ إلى ضلال وهاد

وبما أن كلمة (بان) من ألفاظ الأضداد، أي تأخذ معنيين متعاكسين متضادين، فإن العملية التأويلية ستتجه أيضاً اتجاهين: اتجاهاً يرى في (بان) معنى الظهور والشيوع والحضور، واتجاهاً يرى معنى الابتعاد والغياب، فكأن ثمة اختلافاً واضطراباً في القضية التي يتحدث عنها، وهذا ما وفّرته كلمة (بان)، وما زالت هذه القضية تأخذ تفاعلها بين الناس؛ إذ استخدم الشاعر كلمة (داعٍ) بصيغة اسم الفاعل الذي يفيد الاستمرارية. ويحاول ألا يعطي رأياً منحازاً في مقدمة كليته الصغرى، واكتفى بالوصف، وهو في وصفه لم يُبِن الضلالة من الهداية، ولعل المعرّف الذاتي الوحيد هو الناس، ففيه حضور المُتحدث عنه الكليّ، وثمة مُعرّف بغيره وهو الموضوع (أمر الإله)، وثمة غياب وتنكير للمتحدث عنه الجزئي (ضال/ هاد).

ويأتي البيت الذي يليه لينقل القضية من بنية الغياب إلى بنية الحضور عند المتلقي، لكي تتضح معالم القضية عند المتلقي، وذلك بقوله:

والذي حارت البرية فيه حيوان مستحدث من جماد

وللحديث عن هذا البيت، لا بدّ أن نعي أن ثمة متلقيين لهذا البيت والبيت الذي سبقه؛ أولهما المتلقي الذي عايش زمن القصيدة، وتفاعل مع قضية (أمر الإله)، وثانيهما المتلقي الذي بَعُدت عليه المسافة في معايشة الحدث. و قد ساعد الاسم الموصول (الذي) على انبثاق هذين المتلقيين؛ إذ يقول الجرجاني في دلائله عن (الذي): "والقول المبين في ذلك أن يُقال: إنه إنما اجتلبت (يعني الذي) حتى إذا كان قد عرف رجل بقصته وأمر جرى له، فتخصص بتلك القصة، وبذلك الأمر عند السامع، ثم أريد القصد إليه، ذكر (الذي)، وتفسير هذا أنك لا تصل (الذي) إلا بجملة من الكلام قد سبق من السامع علم بها، وأمر قد عرفه له،"[٤٦] ومعنى ذلك أن المجتمع كان يعي هذه القضية.

ويستمر الشاعر بإحداث الانقسام والحيرة والاضطراب حول القضية، بدءاً من الاختلاف، ووصولاً إلى الحيرة (حارت). وفي هذا البيت نقل الشاعر التفاعل

مع القضية والحيرة من الخاص إلى العام، وهذا ما أفادته كلمة (البريّة) فهي ليست مقصورة على الإنسان، وربما ثمة حديث عن (أمر الإله) عند الجن كذلك؛ إذ هي فئة عاقلة ومحاسبة يوم القيامة، على الرغم من أن القضية -كما سنلاحظ- لا تخص عالم الجن، وهذا ما دلّت عليه كلمة (حيوان)، ويُزال الغموض عن القضية في الشطر الثاني من البيت (حيوان مُستحدث من جماد)؛ إذ إن البرية حارت في كيفية إحياء أبدان الأموات من الرفات (التراب). [٤٧] ولعل كلمة (مُستحدث) أفادت هذا القول والصيرورة من خلال حروف الزيادة فيها (تحول الجماد إلى شيء حي)، ولعل هذا البيت على اتساق تام برؤية الشاعر التي بثّها في بدايات قصيدته؛ إذ يدعو إلى الرفق بالأرض، فما أديم الأرض إلا من هذه الأجساد.

ويختتم الشاعر مقدمته وقصيدته بدعوة الإنسان إلى العودة إلى ذاته العاقلة، وهي دعوة مُلحّة، وذلك لتكرار كلمة (اللبيب). ونلمح الشاعر يقتبس من ماهية الدنيا وصفاتها فعلاً يدلل عليها؛ أي حضور بنية الفعل للدلالة على غياب الاسم والصفة، فالدنيا دار الغرور، والفعل (يغتر) دلالة الربط الذهني بالدنيا، ويحاول الشاعر أن يرسم ملامح الشمولية في الفناء من خلال كلمة (الكون) فلم يختر الأرض بعالمه الإنسي والجني والحيواني والنباتي والجمادي، بل شمل كل العوالم الأرضية والسماوية. وهو يختم قصيدته بتشاؤم واضح (الفساد)، ليتسق هذا مع بدايته المنفية (غير)، ومع رؤيته السلبية تجاه الحياة.

٣. المستوى الدلالي:

يشكل المستوى الدلالي مفردة مهمة في المعالجة الأسلوبية لداليّة المعرّي؛ لأن الغرض من المستويين السابقين: الصوتي والتركيبي هو التوصل إلى مراد النص ومغزاه، فلا قيمة لتينك المستويين إنْ قُصد بهما الوصف والتشريح فحسب، بل يأخذان قيمتهما من الوصل الدلالي بهما، فضلاً عن أن الشاعر يختزن الأفكار "الجاهزة التي تسبق وجود الكلمات؛"[٤٨] إذ إن نصه "معانٍ مرتبة في ذهنه قبل أن يكون ألفاظاً متسقة، و يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به

القلم."[٤٩] وقديماً قال الجرجاني: "إن اللفظ تبع للمعنى في النظم، وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس."[٥٠] فالمستوى الدلالي -بذلك- محقق مسبقاً بالقوة عند الشاعر. وينتظر الشاعر ليختار اللحظة المناسبة والشكل الملائم، الذي يحتوي هذه الأفكار، وهو "اختيار واعٍ لأدوات التعبير الشعري؛"[٥١] لأن الاختيار الأسلوبي لا يمكن أن يكون "اختياراً كيفياً أو اعتباطياً، إنما اختياراً من دائرة محددة من إمكانات التعبير اللغوية التي تناسب صياغة الفكرة المحددة."[٥٢] وهذا ما قصده عبد القاهر الجرجاني بقوله: "واعلم أنا لم نوجب المزية من أجل العلم بأنفس الفروق والوجوه فنستند إلى اللغة، ولكنا أوجبناها للعمل بمواضعها، وما ينبغي أن يصنع فيها، فليس الفضل للعلم بأن "الواو" للجمع، و"الفاء" للتعقيب بغير تراخ، و"ثم" له بشرط التراخي، و"إن" لكذا و"إذا" لكذا، ولكن لأن يتأتى لك إذا نظمت شعراً وألّفت رسالة أن تحسن التخيّر، وأن تعرف لكل من ذلك موضعه."[٥٣]

تشكل العلاقة بين الدال والمدلول (المادة والماهية) مظهراً متجلياً في المستوى الدلالي، حتى إننا نجد صلاح فضل يعدّ الهدف الحقيق لعلم الأسلوب "البحث عن تلك العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات، عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة وجميع العناصر المدلولة، بحثاً يتوخى تكاملها النهائي."[٥٤]

والنظر إلى هذه العلاقة بين الدال والمدلول ينبغي أن يتكون في إطار متكامل ومتجذر، ويوضح عبد السلام المسدي طبيعة هذه العلاقة من خلال الحديث عن ماهية اللغة، فاللغة "مجموعة علامات، والعلامة هي ما يدرك بالحس، رؤية أو سماعاً أو لمساً، وبإدراك الحس له، يدرك به شيء غيره، والعلامة الألسنية مفهوم مركب من مظهر حسي فيزيائي، تدركه العين كتابة، ويدركه السماع ملفوظاً، ويسمى الدال. ومظهر مجرد هو المتصور الذهني الذي يدلنا عليه ذلك الدال،

والذي بحصوله نقول: إننا فهمنا الدال، ويسمى هذا المظهر المدلول، أما العملية التي يقترن بها الدال بالمدلول في أذهاننا، فهي التي تسمى الدلالة."[٥٥]

وبالعودة إلى القصيدة نجد هذا التجلي للعلاقة بين الدال والمدلول، وفي مستويات متنوعة؛ في الكلمات والضمائر والأفعال والرموز والألوان، إلخ، لتتناسل في النص أبعاد تأويلية تشكّلت بفعل الخروج (عن) و(على) المعنى المعجمي للألفاظ؛ إذ يغدو السياق العامل المهم في تشكّل العلاقة بين الدال والمدلول؛ لأن الكلمات "لا تتضمن دلالة مغلقة، بل تتحقق دلالتها في السياق الذي ترد فيه، وترتبط دلالة الجملة بدلالة السياق الذي ترد فيه"[٥٦]. وبهذه العلاقة قد ننحى منحى تجاورياً بأن يكون لكل كلمة موقعها وضمائرها الخاصة بها، أو منحى استبدالياً بأن تستبدل كلمة مكان أخرى مما يؤثر في المعنى، وأي تغيّر في الركيزة الاستبدالية يفرض تغييراً في الوظيفة الدلالية للعبارة. وهذا لا يعني إهمال المعنى المعجمي للكلمة؛ إذ له الفضل في كشف الحجب اللغوية، ولكن قد يقلُّ دوره في العملية الإبداعية أو اللغة الشعرية التي تتجاوز إطارها المعجمي إلى فضاء أوسع.

ولعل الناظر في هذه الدالية يجدها كلها دلالات تعبّر عن رؤية الشاعر تجاه الموت والحياة، بدءاً بالكلمة الأولى المنفية (غير) وانتهاء بالكلمة الأخيرة المتشائمة (الفساد). وتتضافر كلمات القصيدة صوتاً ونحواً وحرفاً لتعبّر عن مراد الشاعر، وهو تشخيص ثنائية الموت والحياة في هذا الوجود، ولعل البحث في دراسته للمستويين: الصوتي والتركيبي قد تطرق إلى جزء كبير من محتويات المستوى الدلالي؛ فثمة اتصال متجذّر بين المستويات الثلاثة وتعاضُد، لم يستطع البحث أن يبلور تقسيماً منطقياً يستطيع من خلاله أن يدرس كل مستوى بمفرده، مما يعني أن يكون هذا المستوى إكمالاً وتتميماً لما لم يحط به المستويان الصوتي والتركيبي. وسيعالج البحث دلالات كل من: الضمائر، والأفعال، والرموز، والألوان، وسوف يختار مما ذكر ما له علاقة برؤية الشاعر لثنائية الموت والحياة.

أ- الضمائر:

شكّلت الضمائر عنصراً مهماً في تفعيل الحديث عن ثنائية الموت والحياة، فمنذ البيت الأول يجعل الشاعر القصيدة وما فيها من رؤى ذاتية تعبّر عن رؤية المعرّي تجاه الحياة، ويحاول إضفاء البُعد الديني على رؤيته مستفيداً من طبيعة المجتمع المسلم، وبنية المرثي (الفقيه الحنفي) الثقافية، وتكوين المعرّي الفلسفي الديني، فها هو يربط بين الذات المعرّية والملة والمذاهب (الدين والشريعة والمذهب)، ليؤكد تمسكه بنظرته تجاه الحياة، فضلاً عن أن الضمير في (ملتي واعتقادي) ذو التصاق بالفكرة، فهو تعبير صادق وخالص عن الذات والموضوع، يقول:

غيرُ مُجدٍ في ملّتي واعتقادي نوح باكٍ ولا ترنم شاد

وتستمر الضمائر المعبّرة عن الذات في التعبير عن رؤية الشاعر، فها هو يجعل القبور شاهدة على وجود الماضي ذهناً وغيابه عياناً؛ لأن قبور المتأخرين دليل على حضور المتأخر الذي عبّر عنه ضمير (نا) في (قبورنا)، وهو ينسب الإساءة إلى الذات الإنسانية التي تنكّرت للأقدمين، وتمثلت هذه الذات بضمير (نا) في (قبيح بنا).

ب- الأفعال:

تنوعت الأفعال في هذه القصيدة من حيث زمنها وبناؤها وقوتها في تأكيد الفكرة، ولعل من أبرز تشكّلات هذه الأفعال، الفعل المبني للمجهول الذي ورد بصغيته: الماضي والمضارع، وأول ظهور لهذا النوع من الأفعال كان في قول الشاعر:

خُلق الناس للبقاء فضلّت أمة يحسبونهم للنفاد

وفي موضوع المبني للمجهول تمثّل واضح لبنيتي الحضور والغياب؛ إذ إن هذا النوع من الأفعال قائم في أساسه على هذه الثنائية، فثمة غياب للفاعل، وحضور لنائب الفاعل سواء أكان مفعولاً به أم جاراً ومجروراً، وبما أن نائب الفاعل قام مقام الفاعل في الحركة الإعرابية، فهو كما يرى النحاة أولى بالعناية والاهتمام. وبناء على ما سبق نلمح الفائدة العظمى التي حققها الفعل المبني للمجهول؛ إذ ينتزع من الناس (البشر) الفاعلية في إحداث الفعل (خلق)، فضلاً عن أن البيت كله يتحدث عن المفعول به أصلاً، نائبِ الفاعل تحوّلاً (الناس)؛ لأن السرد والكلام منهم وفيهم. ولعل الفائدة العظمى التي جناها النص من استخدامه لـ (خُلق) اتساق البيت ومغزاه مع المغزى العام ورؤية المعرّي في أن هذه الدنيا زائلة ومتغيرة، ولا عيش إلا عيش الآخرة، فالبقاء ليس للدنيا وفي الدنيا.

وهو يثبت فكرة البقاء من خلال البيت الذي يلي البيت السابق؛ إذ يقول:

إنمـــا ينقلـــون مـــن دار أعمـــا لٍ إلـــى دار شِقـــوة أو رشـــاد

إذ جاءت عملية التحول والصيرورة والانتقال من الدنيا إلى الآخرة، بصيغة المبني للمجهول، لإخفاء البشر فاعليتهم في إنتاج الحدث، ونجد هذا التعمّد (المنطقي) في إفقاد البشر فاعليتهم في قوله:

وهـو مـن سُـخرت لـه الإنـس والجـ ن بمـا صـح مـن شهـادة صـاد

إذ إن التسخير قدرة هائلة، ولم تؤت لسيدنا سليمان بفعل ذاتي بل هو منحة وهبة ربانية.

وهو لا يثق بالبشر في العطاء والعلم والفائدة، وإذا كان الأمر كذلك فَلِمَ التفاعل مع هذه الحياة التي لا تعطي ولا تجود عليه بما يُنمّيه، فهو يقول:

وإذا البحـر غـاض عنـي ولـم أرْ وَ فـلا رِيّ بادّخـار الثِّمـاد

فالفاعل الحقيقي لعملية الرّي غائب حقيقة وفعلاً؛ إذ هو الفقيد، الذي هو تعبير رمزي عن الحياة التي لم يأخذ الشاعر منها نصيباً مقبولاً، فالغائب الثمين مفقود، والحاضر البخس (الثماد) موجود وحاضر، أي العودة إلى ثنائية: الغائب/ الحاضر، الموت/ الحياة، الفقيد/ علماء العصر، البحر/ الثماد. ولعل استخدامه لـ (لا النافية للجنس) في قوله (فلا ريّ) دليل على فقد الثقة بالجنس البشري وإنتاجه.

وحققت الأفعال بأزمانها المختلفة ما أراد الشاعر من المقابلة بين الموت والحياة، فها هو يستخدم الأفعال المؤكدة بحرف التحقيق (قد)؛ إذ يوضح سيرورة اللحود وصيرورتها بقوله:

رُب لحدٍ قد صار لحداً مراراً ضاحكٍ من تزاحم الأضداد

فعملية التحول واضحة ومرئية وملموسة لا يزيغ عنها إلا هالك، ولا ينكرها إلا جاحد، لا سيما أن هذه القبور كثيرة جداً وهو ما أفادته كلمة (ربّ) التي تفيد التكثير.

وها هو يوضح حتمية الموت حتى للأنبياء المصطفين وأبنائهم، ممثلاً على هذا بسيدنا سليمان؛ رمز القوة والسيطرة على الطبيعة ومقدراتها، فهو يقول:

وتوخى له النجاة وقد أيـ ـقن أن الحِمام بالمرصاد

ونراه تارة أخرى يركز على ضعف الإنسان أمام الموت وعدم قدرته على مواجهة المنايا، فهو يقول واصفاً المرثي:

قد أقرّ الطبيب عنك بعجز وتقضّى تَردُدُ العوّاد

ويوضح الشاعر -من خلال (قد أقرّ)- ضعف الفاعلية البشرية الجمعية؛ إذ بالفاعليتين: الذاتية والمساندةلم يستطع الإنسان أن يواجه الموت. وهذا الاعتراف من الطبيب (الذي يمثل الفاعلية المساندة) كان مقدمة لذهاب الزوّار الكثيرين الذين

كانوا يترددون كثيراً على المريض، و جاء ذهابهم استجابة للفعل المحقق (قد أقرّ)، وفي استخدام واختيار الشاعر للوزن الصرفي (تفعّل) للفعل (تقضّى) اتساق لفكرة الاستجابة للفعل (قد أقرّ)؛ إذ إن صيغة (تفعّل) تفيد المطاوعة والتدرج، وكأن الإنسان استجابة للحدث لا فاعل له.

وقد يلجأ الشاعر إلى تأكيد الفعل باستخدام أداة الحصر (إنما) وذلك في قوله:

خُلــق النــاس للبقــاء فــضلّت   أمــــة يحـــسبونهم للنفـــاد
إنمــا ينقلــون مــن دار أعمــا   لٍ إلــى دار شِقــوة أو رشــاد

واستخدام اللغويين لإنما يكون لإثبات ما يذكر بعدها ونفي لما سواه، فهو تثبيت لمفهوم الخلود في الآخرة، ونفي لمفهوم البقاء والخلود في الدنيا.

ت- التاريخ والرموز:

أفاد المعرّي كثيراً من التراث والتاريخ ورموزهما في التعبير عن رؤيته تجاه الذات والكون، وفي الإسفار عن نظرته تجاه الموت والحياة، وقد تنوعت مصادره التي اعتمد عليها في إنتاج الرؤية، فقد نجدها تاريخية كما هو في الحديث عن عاد وإياد، وقد نجدها نصية من القرآن الكريم كما هو الحال في الحديث عن تسخير الجن لسليمان، وزوال الكواكب من المريخ والثريا، وقد نجدها شعبية متوارثة في العقل الجمعي والشعبي للمجتمع، كما هو الأمر في الحديث عن بكاء الحمام وعن الفرقدين وملازمتهما للإنسان، وقد نجدها أمثالاً كما هو في الحديث عن قلة حذق الحمام في بناء بيتها.

تمثل المصدر التاريخي في عاد وإياد، وهما قبيلتان عربيتان؛ إحداهما بائدة وهي عاد، والأخرى باقية وهي وإياد، وقد اختار الشاعر قبيلة عاد للدلالة على قدم العهد، فهو يقول:

صـــاحِ هـــذي قبورنـــا تمـــلأ الرّحـــ ـــبَ فـأين القبـور مـن عهـد عـاد

وهنا دعوة إلى التدبر والتأمل في مصير من سبقوها، وأين هي آثارهم وقد كانوا أشد منّا قوة وآثاراً.

وأما اختياره لقبيلة إياد فأغلب الظن أنه لضرورة شعرية فرضتها القافية (الروي)؛ لأن هذه القبيلة لا يضرب بها المثل في قدم العهد، فضلاً عن أن السياق يتحدث عن مرحلة زمنية قديمة تمتد -على حد ادعاء الرواة- إلى زمن نوح، وهو زمن بعيد جداً عن إياد، على الرغم من أن الشاعر يعترف بحدوث الفعل (الهلاك) قبل إياد، فهو يقول:

مـــا نـــسيتُنّ هالكـــاً فـــي الأوان الـــ ـــخال، أودى مـــن قبـــل هُلـــك إيـــاد

وتمثل المصدر الشعبي في الحديث عن الحمام؛ إذ يقول:

أبَنـــات الهديـــل! أسعـــدن أو عـــد ن قليـــلَ العـــزاء بالإسعـــاد
إيـــه لله درّكـــن فأنتـــن الـــ ـلواتـــي تحـــسنّ حفـــظ الـــوداد
مـــا نـــسيتُنّ هالكـــاً فـــي الأوان الـــ ـــخال، أودى مـــن قبـــل هُلـــك إيـــاد

فهو يجسد في الحيوان ما لم يجده في الإنسان من الوفاء ومجتمع التكافل والوفاء، ليستعير منها ما يُشعر الإنسان بإنسانيته، ويثبت في الوقت ذاته صفة الضعف في الإنسان؛ إذ لا يستطيع أن يواسي إخوانه، وهو يستلهم الصورة الشعبية للحمام التي بقيت وفية لفرخها الذي هلك أيام نوح عليه السلام، فما زالت تبكي عليه إلى يوم القيامة، وفي ذلك فائدة للذات الإنساني؛ إذ تتماهى تجارب الموت عند الطرفين، فالحمام في حزن دائم نتيجة لموت فرخها، والإنسان في حزن وتشاؤم مستمر؛ إذ دفين على بقايا دفين، ولحد قد صار لحداً، والقبور تملأ الرّحب، فبذلك تغدو التجربتان نسقاً وجودياً واحداً تحكمه ثنائية الموت والحياة. وقد نجد

صورة الحمام في مصدر ثقافي آخر وهو المثل؛ إذ يتخذ الشاعر من الحمام رمزاً لمن لا يجيد بناء بيته فيُقال "أخرق من حمامة"(٥٧) وهذه الدلالة طريق إلى دلالة أكبر، فهو في قوله:

كـل بيـت للهـدم مـا تبتنـي الـور قـاء والـسيد الرفيـع العمـاد

يوضح فلسفته في هذه الدنيا؛ إذ كل شيء إلى زوال، وهذا ما أفادته كلمة (كل) التي رسّخت شمولية الفناء، وأن الموت والفناء لا يفرّق بين مسيء ومجيد، وبخس وثمين، وضعيف وقوي، وفقير وغني، وبذلك فالورقاء عنصر استدلالي لنقيضه وهو الغني أو المجيد.

ويتخذ الشاعر من الحديث عن الفرقدين مدخلاً مهماً للمقارنة بين عوالم الكون: الأرضي والسمائي؛ إذ يتصف العالم الأرضي بقصر أعمار معمريه، وهو دائم التغيّر والتقلب، بينما العالم السمائي الممثل في الفرقدين يتصف بالحياة الطويلة والثبات النسبي، لأجل ذلك يتخذه الشاعر مظهراً لإبراز الضعف البشري أمام عالم الكون الواسع فهو يقول:

فاسـأل الفرقديـن عمّـن أحـسّا مـن قبيـلٍ وآنـسا مـن بـلاد
كـم أقامـا علـى زوال نهـار وأنـارا لمدلـج فـي سـواد

أما المصدر النصي فقد تمثل في الحديث عن سيدنا سليمان من خلال سورة (ص)؛(٥٨) إذ يصف الشاعر القدرة البشرية بأنها ضعيفة جداً أمام سطوة الموت، وبأن الإنسان مهما حاول من جهد وتخطيط أن يفلت من قبضة الموت، لن يقدر على ذلك، وهو يظهر ثقة الإنسان بالطبيعة أكثر من ثقته بأبناء جنسه، وقد نجد في حديث الشاعر عن هذه القصة استثماراً للرؤية الشعبية وأقوال الرواة والمفسرين؛ إذ يقول:

طالما أخرج الحزين جوى الحزن إلى غير لائقٍ بالسداد
مثلَ ما فاتت الصلاة سليما ن فأنحى على رقاب الجياد
وهو من سُخرت له الإنس والجن بما صح من شهادة صاد
خاف غدر الأنام فاستودع الرّيح سليلاً تغذوه درّ العهاد
وتوخى له النجاة وقد أيقن أن الحِمام بالمرصاد
فرمته به على جانب الكرسيّ أم اللُّهَيم أخت النآد

والشاعر واعٍ لهذا التداخل بين النص الصحيح كونه قرآناً، والروايات أو التفاسير كونها اجتهادات وأراء وأحاديث تُروى، وتمثل هذا الوعي عند قوله (بما صح من شهادة صاد)؛ إذ قصر الصحة والحقيقة على التسخير، ولم يسقطه على الأبيات التي تلته، وهي التي دخلت فيها آراء الرواة والمفسرين.

ويلجأ الشاعر إلى الاستعانة بالمصادر النصية (قرآن، حديث) للتنبؤ بزوال مظاهر الكون الأرضية والسماوية مما يحقق فكرة الفناء، فهو يقول:

زحلٌ أشرف الكواكب داراً من لقاء الردى على ميعاد
ولِنار المريخ من حَدَثَان الدهر مطفٍ وإن علَت في اتقاد
والثريا رهينةٌ بافتراق الشمل حتى تُعدُّ في الأفراد

فزحل والمريخ والثريا مظاهر متجلية للعربي ويراها عياناً، واختياره هذه الكواكب لكبرها وشرفها وبُعدها في الوقت ذاته، فزحل على موعد مع الموت (الفناء) قد يأتي في أي وقت، وهذا ما أظهرته كلمة (ميعاد) النكرة، فحدوثها حاصل لكنه غير محدود، وقد اختار كلمة (الردى) للدلالة على الهلاك الشديد والسقوط من علٍ فيُقال هلك في البئر؛ أي سقط فيها. وفي اختياره لـ (داراً) تمييزاً (منزلة زحل)، اتساق مع حديثه عن أبخس البيوت بيت الورقاء فالفناء شامل للأشرف والأبخس.

وفي حديثه عن المريخ تناص مع النصوص القرآنية التي تدل على انطفاء وهج الكواكب والنجوم يوم القيامة كقوله عز وجل ﴿وإذا النجوم انكدرت﴾ (التكوير: ٢). ويرى الشاعر في الدهر عنصراً متقلباً ومضطرباً، وهذا ما أفادته كلمة (حدثان) التي جاءت على صيغة (فعلان) التي تفيد الاضطراب والتقلب، وسينعكس هذا التقلب على ظواهر الكون إيذاناً بزواله، على الرغم من قوة مفردات العالم السماوي (وإن علت في اتقاد).

واختار الشاعر الثريا؛ لأنها توصف باجتماع شمل كواكبها الستة، فالفناء سيبدد شمل كواكبها، عند ذاك سوف تنتقل من موصوفة بجمع الشمل إلى موصوفة بالإفراد، فالموت والفناء يغيران ماهية الأشياء ومسمياتها، فالثريا لا كينونة لها ولا صفة ولا مسمى إلا بتوفر كواكبها الستة، وإذا لم يتوفر هذا الأمر أو الشرط، فستزول عنها الكينونة والصفة والمسمى، وسيؤدي ذلك -منطقياً- إلى فنائها، ولعل في استخدام الشاعر لكلمة (رهينة) تحقيق لمفهوم الشرط لإحداث الكينونة.

خاتمـــــة:

استطاع المعرّي أن يعبّر، من خلال اللغة، عن عالمه الذهني، وأن يبرز موقع الذات في هذا الكون؛ إذ يشعر القارئ أنه أمام نص أدبي فلسفي بالمعنى الشامل للفلسفة التي تتمحور حول الأسئلة الكبرى الدائرة حول: الخالق والخلق والمخلوق، ويكاد الغرض الأساس من القصيدة، وهو رثاء الفقيه الحنفي، يختفي أو يتحول من رثاء الآخر المعلوم كُنهاً وماهية، إلى رثاء الذات المعرِّية خاصة، والإنسانية عامة. وهو يمارس هذا الفعل الرثائي على طريقة المتكلمين والفلاسفة؛ إذ يربط بين القضية الكُلّيّة ومقدمتها ونتائجها وتمثلاتها. وفي كل مفصل من مفاصل القصيدة قضية كُليّة صغرى تتبعها تمثلاتها في الحياة، وترتبط القضية الكُليّة الصغرى بالقضية الكُلّيّة المتحورة حول ثنائية الموت والحياة.

وقد اتصفت رؤية المعرِّي- في قصيدته- بالتكثيف الكبير للأفكار، مما يتطلب تكثيفاً موازياً في الأساليب التي تنتظم النص الشعري، وبذلك حافظت اللغة على شحنتها الصوتية والتركيبية والدلالية. ولعلنا عندما تأملنا داليّته تلمسنا هذه الأساليب المتسقة مع رؤيته للعالم وللثنائية الحتمية التي رسمها.

داليّة المعرّي

غيرُ مجدٍ في ملّتي واعتقادي … نوح باكٍ ولا ترنم شاد

وشبيهٌ صوت النعيّ إذا قِيـ … ـس بصوت البشير في كل ناد

أبَكَت تلكم الحمامة أم غـ … ـنّت على فرع غصنها الميّاد

صاح هذي قبورنا تملأ الرّحـ … ـبَ فأين القبور من عهد عاد

خفف الوطء ما أظن أديم الـ … ـأرض إلا من هذه الأجساد

وقبيح بنا وإن قدُم العهـ … ـد هوان الآباء والأجداد

سر إن اسطعت في الهواء رويداً … لا اختيالاً على رفات العباد

رُب لحدٍ قد صار لحداً مراراً … ضاحكٍ من تزاحم الأضداد

ودفينٍ على بقايا دفين … في طويل الأزمان والآباد

فاسأل الفرقدين عمّن أحسّا … من قبيلٍ وآنسا من بلاد

كم أقاما على زوال نهار … وأنارا لمدلج في سواد

تعبٌ كلها الحياة فما أعـ … ـجب إلا من راغبٍ في ازدياد

إنّ حزناً في ساعة الموت أضعا … ف سرورٍ في ساعة الميلاد

خُلق الناس للبقاء فضلّت … أمة يحسبونهم للنفاد

إنما ينقلون من دار أعما … لٍ إلى دار شِقوة أو رشاد

ضجعة الموت رقدة يستريح الـ … ـجسم فيها والعيش مثل السهاد

أبَنات الهديل! أسعدن أو عد … ن قليلَ العزاء بالإسعاد

إيه لله درّكن فأنتن الـ … ـلواتي تحسنّ حفظ الوداد

ما نسيتُنّ هالكاً في الأوان الـ … ـخال، أودى من قبل هُلك إياد

بيد أنّي لا أرتضي ما فعلتـ … ـنّ وأطواقكنّ في الأجياد

فتسلّبن واستعرن جميعاً … من قميص الدجى ثياب حداد

ثـــم غـــردن فـــي المآتـــم واندبـــ ـــن بـشجوٍ مـــع الغوانـــي الخـــراد
قـصد الـدهر مـن أبـي حمـزة الأوّ اب مـولى حِجـىً وخـدن اقتـصاد
وفقيهـــاً أفكـــاره شـــدن للنّعـــ ـــمان مالـــم يـشده شعـــر زيـــاد
فالعراقـــيُّ بعـــده للحجـــاز يّ، قليـــل الخـــلاف سهـــل القيـــاد
وخطيبـاً لـو قـام بيـن وحـوشٍ علّـم الـضاريات بِـرّ النِّقـاد
راويـاً للحـديث لـم يحـوج المعـ روف مـن صـدقه إلـى الأسنـاد
أنفـق العمـر ناسـكاً يطلـب العلـ ـم بكـشفٍ عـن أصلـه وانتقـاد
مـستقي الكـف مـن قليـبِ زجـاجٍ بغـروب اليـراع مـاء مـداد
ذا بنـانٍ لا تلمـس الذهـب الأحـ مـر زهـداً فـي العـسجد المـستفاد
ودّعـا أيهـا الحفيّـان ذاك الـ شخـص إنّ الـوداع أيـسر زاد
واغـسلاه بالـدمع إن كـان طهـراً وادفنـاه بيـن الحـشى والفـؤاد
واحبُـواه الأكفـان مـن ورق المـصـ ـحف كبـراً عـن أنفـس الأبـراد
واتلـوَا الـنعش بالقـراءة والتـسـ بيـح لا بالنحيـب والتعـداد
أسـفٌ غيـرُ نافـع واجتهـادٌ لا يـؤدّي إلـى غَنـاء اجتهـاد
طالمـا أخـرج الحـزين جـوى الحـز ن إلـى غيـر لائـقٍ بالـسداد
مثـلَ مـا فاتـت الـصلاة سليمـا ن فـأنحى علـى رقـاب الجيـاد
وهـو مـن سُـخرت لـه الإنـس والجـ ـن بمـا صـح مـن شهـادة صـاد
خـاف غـدر الأنـام فاسـتودع الرِّيـ ـح سليـلاً تغـذوه درّ العهـاد
وتوخـى لـه النجـاة وقـد أيـ ـقن أن الحِمـام بالمرصـاد
فرمتـه بـه علـى جانـب الكـر سـيّ أم اللُّهَيـم أخـت النـاد
كيـف أصـبحت فـي محلّـك بعـدي يـا جديـراً منـي بحـسن افتقـاد
قـد أقـرّ الطبيـب عنـك بعجـز وتقـضّى تَـردُدُ العـوّاد

وانتهى اليأس منك واستشعر الوجـ ـــد بأن لا معاد حتى المعاد

هجد الساهرون حولك للتمـ ـريض؛ ويحٌ لأعين الهجّاد

من أسرة مضوَا غير مغرو رين من عيشة بذات ضماد

لا يغيّركم الصعيد وكونوا فيه مثل السيوف في الأغماد

فعزيزٌ علي خلطُ الليالي رِمَّ أقدامكم بِرِمِّ الهوادي

كنتَ خل الصبا فلما أراد الـ ـبين وافقتَ رأيه في المراد

ورأيت الوفاء للصاحب الأ ول، من شيمة الكرام الجواد

وخلعت الشباب غضّاً فيا ليـ ـتك أبليته مع الأنداد

فاذهبا خير ذاهبين حقيقيـ ـنِ بسقيا روائح وغواد

ومَراثٍ لو أنهن دموعٌ لمَحَون السطور في الإنشاد

زحلٌ أشرف الكواكب داراً من لقاء الردى على ميعاد

ولِنار المريخ من حَدَثَان الدهـ ـر مطفٍ وإن علَت في اتقاد

والثريا رهينةٌ بافتراق الـ ـشمل حتى تُعدُّ في الأفراد

فليكن للمحسّن الأجلُّ الممـ ـدودُ رغماً لآنف الحساد

وليطب عن أخيه نفساً وأبنا ء أخيه جرائحِ الأكباد

وإذا البحر غاض عني ولم أرْ وَ فلا رِيّ بادّخار الثِّماد

كل بيت للهدم ما تبتني الور قاء والسيد الرفيع العماد

والفتى ظاعنٌ ويكفيه ظل الـ ـسدر ضربَ الأطناب والأوتاد

بان أمر الإله واختلف النا سُ فداعٍ إلى ضلال وهاد

والذي حارت البرية فيه حيوان مستحدث من جماد

واللبيب اللبيب من ليس يغتـ ـرُّ بكونٍ مصيرُه للفساد

الهوامش والتعليقات

([1]) فضل، صلاح. **علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة**، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٤، ص٥.

([2]) عيد، رجاء. **البحث الأسلوبي معاصرة وتراث**، الاسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٩٣، ص٥٤.

([3]) عبد المطلب، محمد. **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، مصر: دار المعارف، ١٩٩٥، ص٣١٤.

([4]) انظر: العمري، محمد. **الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية: نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية**، الدار البيضاء: منشورات دراسات سال، ط١، ١٩٩١، ص٣.

([5]) المقصود بالتجاور أو المجاورة: تردد لفظتين في البيت ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريباً منها، من غير أن تكون أحداهما لغواً لا يحتاج إليها. انظر:العسكري، أبو هلال. **الصناعتين**، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية: بيروت، ١٩٨٩م، ص٢٦٧

([6]) وهو يسمى التصدير أيضاً، وقال عنه الحاتمي: أن يبدأ الشاعر بكلمة في البيت في أوله أو في عجزه أو في النصف منه، ثم يرددها في النصف الأخير.

انظر: الحاتمي، أبو علي. **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تحقيق جعفر الكتاني، بغداد، ١٩٧٩م، ج١،ص١٦٢.

([7]) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية: بيروت، ص١٦٧.

([8]) العسكري، **الصناعتين**، مرجع سابق، ص٣٩٧.

([9]) الجناس التام: أن يجيء المتكلم بكلمتين متفقتين لفظاً مختلفتين معنىً، لا تفاوت في تركيبهما ولا اختلاف في حركتهما.

الجناس الناقص: هو مثل الجناس التام في اتفاق حروف الكلمتين، إلا أنه يخالفه إما في هيئة الحركة أو بالحركة والسكون. انظر:الحلبي، شهاب الدين. **حسن التوسل إلى صناعة الترسل**، تحقيق أكرم عثمان يوسف، بغداد، ١٩٨٠م، ص١٨٣-١٨٦.

([10]) انظر: محمد عبد المطلب، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، مرجع سابق، ص٣٣٠.

([11]) الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية: بيروت، ١٩٨٨م، ص١٠.

([12]) عصفور، جابر. **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي**، المركز العربي للثقافة والفنون، ط١، ١٩٨٢، ص٢٦٧.

([13]) شريم، جوزيف. **دليل الدراسات الأسلوبية**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٤، ص٣٦.

([14]) هلال، ماهر مهدي. **الأسلوبية الصوتية**، آفاق عربية، عدد كانون الأول، ١٩٩٢، ص٤٠.

([15]) فضل، صلاح. **علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ص٣٥.

([16]) ويقصد به حذف أواخر الكلم في النداء. انظر: ابن عقيل، بهاء الدين. **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العصرية، ج٢، ص٢٦٣.

([17]) انظر: الاستراباذي، رضي الدين. **شرح كافية ابن الحاجب**، دار الكتب العلمية: بيروت، ٢٠٠٧م، ج١، ص١٦.

([18]) تحدّث يحيى بن حمزة في كتابه الطراز عن معنى قريب جداً من مفهوم التوازن الصوتي، وسمّاه المتوازن، ففي حديثه عن السجع يقول:" فإن اتفقت الأعجاز في الفواصل مع اتفاق الوزن سمي المتوازي... وإن اتفقا في الأعجاز من غير وزن سمي المطرف... وإن اتفقا في الوزن دون الحرف سمي المتوازن." انظر: ابن حمزة العلوي، يحيى. **الطراز**، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م، ج٣، ص١٨.

([19]) يقول ابن المقفع: "كما أن خير أبيات الشعر، البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته".

انظر: الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ١٩٨٥م، ج١، ص١١٦.

([20]) عُرِف الانزياح عند العرب بمصطلحات عديدة منها العدول، وقد سمّاه بن جني بـ: الشجاعة في اللغة.

انظر: ابن جني، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠م، ج٢، ص٣٦٠.

([21]) بارت، رولان. **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة محمد برادة، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ص٨٦.

([22]) انظر: ساندريس، فيلي. **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، ترجمة خالد محمود جمعة، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٣، ص٥٨.

([23]) عياشي، منذر. **مقالات في الأسلوبية**، معهد الإنماء العربي: حلب، ١٩٩٦م، ص٨١.

([24]) الجاحظ، **البيان والتبيين**. مرجع سابق، ج١، ص٨٩.

([25]) ربابعة، موسى. **الانحراف مصطلحاً نقدياً**، مؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، ١٩٩٤، ص١٣.

([26]) عبد المطلب، محمد. **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، مرجع سابق، ص٥٦.

([27]) يقصد به خلع المشاعر والصفات البشرية على الطبيعة، وهو صورة من صور الاستعارة عند العرب، وأنواعه كثيرة، منها: استعارة المحسوس للمحسوس بوجه حسي(الاستعارة المركبة الكثيفة)، واستعارة المحسوس للمحسوس بوجه عقلي(الاستعارة المركبة من الكثيف واللطيف)، واستعارة المحسوس للمحسوس بما بعضه حسي وبعضه عقلي، واستعارة المحسوس للمعقول.... انظرها في: ابن أبي الأصبع المصري. بديع القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة، ١٩٥٧م، ص٢١-٢٣.

([28]) انظر: الثعالبي. أبو منصور، **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر: دار المعارف، ١٩٨٥، ص٤٦٧.

([29]) انظر: الثعالبي. **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، مرجع سابق، ص٤٦٥.

([30]) ربما هذا النوع من السؤال قريب مما سمّاه الجاحظ بـ :النّصبة: أي الحال الدالة على معنى من غير لفظ أو إشارة. انظر: الجاحظ. **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، مصر: مكتبة الخانجي، ١٩٨٥، ج٢،ص٧٦.

([31]) السكاكي. **مفتاح العلوم**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية: بيروت، ٢٠٠٢م، ص١٥٠.

([32]) ابن الأثير. **المثل السائر**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية: بيروت، ١٩٩٥م، ج١، ص١٧٠.

([33]) الاستراباذي. **شرح الكافية**، مرجع سابق، ج١، ص١٦٠.

([34]) نسبت هذه المقولة إلى أشخاص عديدين، فقد نسبه أبو نعيم الأصبهاني إلى سفيان الثوري، انظر: الأصبهاني. أبو نعيم، **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، بيروت: دار الكتاب العربي، ط٤، ١٤٠٥هـ، ج٧، ص٥٢.

ونسبه البيهقي إلى سهل بن عبد الله، انظر:البيهقي. أبو بكر، **الزهد الكبير**، تحقيق: عامر أحمد حيدر، بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، ج١، ص٢٠٧.

ونسب كذلك إلى علي بن أبي طالب رضي الله عنه، انظر: السخاوي. عبد الرحمن، **المقاصد الحسنة في بيان كثير من الأحاديث المشتهرة على الألسنة**، دار الكتاب العربي، ج١، ص٦٩١. الحوت. محمد بن درويش، **أسنى المطالب في أحاديث مختلفة المراتب**، بيروت: دار الكتب العلمية، ج١، ص٣٠٩.

([35]) البخاري. محمد بن إسماعيل، **الجامع الصحيح المختصر**، تحقيق: مصطفى البغا، بيروت: دار ابن كثير، ١٩٨٧، ج٣، ص١١٧٤

([36]) انظر ابن منظور. **لسان العرب**، مادة انن.

([37]) انظر، الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٢٥٤.

([38]) هو الإتيان بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب. انظر: القزويني، جلال الدين. **الإيضاح**، تحقيق جماعة من علماء الأزهر، القاهرة، ص٣٤١.

([39]) ابن هشام. **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، ج١، ص١٩٣.

([40]) ينظر التعليق على هذه الأبيات في مفردة الالتفات.

([41]) الملاحظ أن سورة (ص) لا تتحدث عن تسخير الإنس، بل هو حديث عن تسخير الجن.

([42]) العلوي. **يحيى بن حمزة. الطراز**، تحقيق محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية: بيروت، ١٩٩٥م، ج٢، ص١٤٢.

([43]) انظر **شرح الرضي على الكافية**، مرجع سابق، ج٢، ص٢٧.

([٤٤]) ثمة روايات متعددة قيلت حول حادثة الريح التي احتضنت ابن سليمان -عليه السلام- ولم تستطع أن تدرأ عنه الموت، ولا يهمنا هنا صحة الرواية بل معالجة الموقف ودور اللغة في الإسفار عن مقصد الشاعر.

([٤٥]) انظر: القيرواني، ابن رشيق. **العمدة**، تحقيق محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل،ط٢، ١٩٧٢م، ج٢، ص٧٤.

([٤٦]) الجرجاني. **دلائل الإعجاز**، مرجع سابق، ص٥٠

([٤٧]) نوقشت هذه القضية بشدة، وهي متمثلة في أن الجسم إذا فارقته النفس بعد اتصالها به عاد إلى طبعه، فحياة الجسم ليست كحياة النفس، أي هي عرضية في مقابل حياة النفس الجوهرية. وأظن أن العقل المسلم كان يعي قدرة الخالق على إحياء العظام وهي رميم.

([٤٨]) دي سوسير، فرديناند. **دروس في الألسنية العامة**، ترجمة صالح القرماوي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥، ص١٧٢.

([٤٩]) الشايب، أحمد. **الأسلوب**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٦م، ص٤٠.

([٥٠]) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، مرجع سابق، ص٩٧.

([٥١]) بيير جيرو، **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٤، ص٧.

([٥٢]) ساندريس، فيلي. **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، مرجع سابق، ص٥٨.

([٥٣]) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، مرجع سابق، ص٢٤٩.

([٥٤]) فضل، صلاح. **علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة**، مرجع سابق، ص٥١.

([٥٥]) المسدي، عبد السلام. **الأسلوبية والأسلوب**، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ط٢، ١٩٨٢، ص١٤٩.

([٥٦]) الصغير، محمد حسين. **تطور البحث الدلالي عند العرب: دراسة في البحث البلاغي واللغوي**، بغداد: دار الكتب العلمية، ١٩٨٨، ص١٧.

([٥٧]) الميداني، أبو الفضل. **مجمع الأمثال**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج١، ص٢٥٥.

([٥٨]) انظر تحليلاً أوفى لهذه القطعة في مفردة التداعي.

المصادر والمراجع

١- ابن الأثير. **المثل السائر**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٥.

٢- الاستراباذي، رضي الدين. **شرح كافية ابن الحاجب**، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٧.

٣- الأصبهاني. أبو نعيم، **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، بيروت: دار الكتاب العربي، ط٤، ١٤٠٥هـ.

٤- بارت، رولان. **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة محمد برادة، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠.

٥- البخاري. محمد بن إسماعيل، **الجامع الصحيح المختصر**، تحقيق: مصطفى البغا، بيروت: دار ابن كثير، ١٩٨٧.

٦- البيهقي. أبو بكر، **الزهد الكبير**، تحقيق: عامر أحمد حيدر، بيروت: مؤسسة المكتبة الثقافية، ١٤١٧هـ.

٧- بيير جيرو، **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٤.

٨- الثعالبي. أبو منصور، **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر: دار المعارف، ١٩٨٥.

٩- الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، مصر: مكتبة الخانجي، ١٩٨٥.

١٠- الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، بيروت:دار الكتب العلمية، ١٩٨٨.

١١- الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٩.

١٢- ابن جني، **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٠.

١٣- الحوت. محمد بن درويش، **أسنى المطالب في أحاديث مختلفة المراتب**، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٣.

١٤- دي سوسير، فرديناند. **دروس في الألسنية العامة**، ترجمة صالح القرماوي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥.

١٥- ربابعة، موسى. **الانحراف مصطلحاً نقدياً**، مؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٤.

١٦- ساندريس، فيلي. **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، ترجمة خالد محمود جمعة، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٣.

١٧- السخاوي. عبد الرحمن، **المقاصد الحسنة في بيان كثير من الأحاديث** المشتهرة **على الألسنة**، دار الكتاب العربي.

١٨- السكاكي. **مفتاح العلوم**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢.

١٩- الشايب، أحمد. **الأسلوب**، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٦.

٢٠- شريم، جوزيف. **دليل الدراسات الأسلوبية**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٤.

٢١- الصغير، محمد حسين. **تطور البحث الدلالي عند العرب: دراسة في البحث البلاغي واللغوي**، بغداد: دار الكتب العلمية، ١٩٨٨.

٢٢- عبد المطلب، محمد. **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، مصر: دار المعارف، ١٩٩٥.

٢٣- العسكري، أبو هلال. **الصناعتين،** تحقيق مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٩.

٢٤- عصفور، جابر. **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي،** المركز العربي للثقافة والفنون، ط١، ١٩٨٢.

٢٥- العلوي. **يحيى بن حمزة. الطراز،** تحقيق محمد عبد السلام شاهين، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٥.

٢٦- العمري، محمد. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية: نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية، الدار البيضاء: منشورات دراسات سال، ط١، ١٩٩١.

٢٧- عيد، رجاء. البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، الاسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٩٣.

٢٨- عياد، شكري. مدخل إلى علم الأسلوب، الرياض: دار العلوم، ١٤٠٢هـ.

٢٩- عياشي، منذر. مقالات في الأسلوبية، حلب: معهد الإنماء العربي، ١٩٩٦.

٣٠- فضل، صلاح. علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

٣١- فضل، صلاح. علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٣٢- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجة، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٥.

٣٣- المسدي، عبد السلام. الأسلوبية والأسلوب، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ط٢، ١٩٨٢.

٣٤- ابن منظور. جمال الدين، لسان العرب، بيروت: دار صادر، ط٣، ١٩٩٤.

٣٥- الميداني، أبو الفضل. مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة: مكتبة السنة المحمدية، ١٩٥٩

٣٦- ابن هشام. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية.

٣٧- هلال، ماهر مهدي. الأسلوبية الصوتية، آفاق عربية، عدد كانون الأول، ١٩٩٢.

٣٨- هون، جراهام. الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٤.